PREMIO ANAGRAMA
DE ENSAYO

Enrique
Díaz Álvarez

La palabra que aparece

El testimonio como acto
de supervivencia

ANAGRAMA
ARGUMENTOS

Índice

Portada
INTRODUCCIÓN
1. LA PASIÓN POR SOBREVIVIR
2. LA LECCIÓN DE HOMERO
3. HIROSHIMA A CONTRAPELO
4. LA CONQUISTA EN DISPUTA
5. CONTRA LA GUERRA
6. LA POLÍTICA DEL TESTIMONIO
7. MÉXICO FORENSE
BIBLIOGRAFÍA
AGRADECIMIENTOS
Notas
Créditos

El día 14 de mayo de 2021, el jurado compuesto por Jordi Gracia, Pau Luque, Daniel Rico, Remedios Zafra y la editora Silvia Sesé concedió el 49.º Premio Anagrama de Ensayo a *La palabra que aparece*, de Enrique Díaz Álvarez.

Resultó finalista *In media res. Una filosofía del miedo*, de Bernat Castany Prado.

Para Lucía, que me enseña lo que importa

La resignación ante la muerte parece ejemplar, y luego ya nada tiene importancia.

ELIAS CANETTI

As we speak, all over the world, the desire to inflict as much brutality as possible to the weakest amongst us seems to be irrepressible. In such circumstances, the only thing many are left with is the power to testify.

ACHILLE MBEMBE

INTRODUCCIÓN

Nada parece ser más propio de la época actual que la lucha por la supervivencia. Esta palabra, que parecía desterrada en varias sociedades, se ha instalado con fuerza en el léxico cotidiano. La pandemia nos ha obligado a asumir la fragilidad que nos constituye y a centrarnos en el cuerpo que somos.

La sensación de alarma se ha visto espoleada por la obsesiva tendencia a narrar la crisis sanitaria en términos bélicos. Svetlana Alexiévich tiene razón, si se tiende a confundir entre guerra y catástrofe es porque la Historia se nos ha enseñado como un largo relato de batallas y héroes: nuestros miedos más profundos tienen que ver con la guerra, ella es «la medida del horror».

Declarar la guerra al virus formó parte de la estrategia discursiva de los mandatarios para encaminar un estado de excepción que permitiera desacelerar y controlar los cuerpos ante una amenaza real. No es mera seguridad lo que ahora se antepone a la libertad, sino la posibilidad misma de persistir. Parte del guión consistía en recordarnos que nuestros padres y abuelos lo habían pasado peor y que lo que teníamos delante era la guerra de nuestra generación. En suma, venían a descubrirnos que todos somos hijos de supervivientes.

No es esta noción de supervivencia lo que me interesa tratar aquí. Su horizonte ético y político es muy limitado por cuanto está ligado al instinto de sostener el propio organismo en una situación límite. En la práctica, esta concepción en boga solo nos da cuenta de cómo el viejo impulso por sobrevivir se traduce en una serie de acciones y comportamientos orientados a evitar ser tocados por el peligro y mantenerse a salvo. La narrativa heroica actual es solamente un síntoma más de cómo el momento de sobrevivir mientras otros caen, tan bien descrito por Elias Canetti, sigue siendo contemplado e instrumentalizado como el momento cumbre del poder.

Mientras existen sociedades que en plena emergencia sanitaria se descubren en guerra, muchas otras que arrastran el lastre de la desigualdad, la inseguridad y las asimetrías de poder –todas ellas formas de violencia– han sumado el nuevo virus a los riesgos que corren a diario. Buena parte de estas sociedades se encuentran sumidas en guerras internas y asimétricas. Sin declarar. Silenciosas. En definitiva, son millones de personas en el mundo las que se han limitado a seguir sobreviviendo como vienen haciendo desde décadas atrás.

Ahora bien, el hecho de enunciar y poner la supervivencia en el centro del debate en sociedades con condiciones y problemáticas tan distintas representa una coyuntura inmejorable para reconocer la interdependencia y exponer la vulnerabilidad común. Dar este paso implica expropiar la noción de supervivencia al relato heroico que celebra al más apto y fuerte. Significa poner en juego los alcances éticos y políticos de palabras, sonidos e imágenes que afectan para hacerse cargo del tiempo presente. Un tiempo marcado por la incertidumbre y el desasosiego invita a exponer nuestra experiencia junto a otras. Relacionarlas. En definitiva, impulsa a asumir la vocación de rastrear y prestar atención a historias de vida –distintas, ajenas, distantes– que hagan resonar la fragilidad y el dolor que nos constituye.

Comencé a pensar y escribir este libro en medio de la llamada «guerra contra el narcotráfico» en México. En un país en el que desde 2006 se calculan más de 250.000 asesinatos, 60.000 desaparecidos y alrededor de 350.000 desplazados internos, no había por qué esperar a que se expandiera una pandemia para apelar a la noción de supervivencia a la hora de pensar críticamente sobre la precariedad, el temor y la sobreexposición a la muerte. Reflexionar sobre las formas de control social y el descuido de los cuerpos por parte de un Estado que instrumenta un estado de excepción y despliega una narrativa bélica centrada en la necesidad de eliminar a un enemigo.

Baste pensar, por ejemplo, en cómo Fernanda Melchor se inspiró en las notas policiacas y fotografías que produce un país repleto de fosas comunes para escribir *Temporada de huracanes*; una novela que explora ese turbio caldo de cultivo que explica buena parte del mal y la bestialidad que atraviesan al México contemporáneo. Las violencias que se ceban y adiestran a niñas y niños a la deriva: «Entre toda la diversidad personal, sexo y origen, lo que los une es que son sobrevivientes. Son personas, seres, existencias que están totalmente concentradas en la lucha por la sobrevivencia. Están en este mundo luchando por ser un poco más libres y por la posibilidad de seguir viviendo, de liberarse de las ataduras, son seres que están luchando. Este no es un mundo sencillo, pero ser mexicano es un deporte de alto riesgo.»[1]

Como en otros marcos de guerra, buena parte del horror que atestigua la sociedad mexicana tiene como fin enmudecer y paralizar. La acumulación de cifras e imágenes atroces no solo provoca que uno tienda a asumirse como superviviente, sino también a normalizar la violencia. Combatir esta inercia implica sensibilizarse con la experiencia trágica que conlleva vivir en un país en el que 11 mujeres

son asesinadas al día y un tráiler cargado con 150 cadáveres de víctimas no identificadas tiene que dar vueltas durante horas y estacionarse a las afueras de Guadalajara por falta de espacio en la morgue. No es banal que desde que Felipe Calderón declaró la guerra contra el narco en 2006, una serie de escritores hayan optado por la crónica y la novela documental para volcarse a narrar –con toda la fuerza del lenguaje– historias de violencia e impunidad extremas. Saben que en México, no pocas veces, la ficción la pone el Estado.

Este ensayo nace con la idea de *encarar* la violencia, no solo en el sentido de hacer frente al problema, sino también en el de dotar de rostro y lugar al derrotado, al desechado, al desaparecido. Lo mueve la necesidad de fundamentar un marco alternativo que traslade el «momento de poder» del héroe al testigo. Hoy, como ayer, se trata de confrontar el relato hegemónico que enaltece al que sobrevive indemne tras una feroz batalla, para dar cuerpo a una memoria centrada en hospedar y prestar atención a las víctimas de la violencia –subjetiva, simbólica y estructural– que buscan por todos los medios posibles que su testimonio les sobreviva.

Y es que a menudo se pasa por alto que el poder que emana de testificar no radica en el sujeto, sino en la palabra misma. Es la palabra la que aparece, la que apabulla, la que se recuerda y persiste. Parto de una coartada etimológica que ha puesto sobre la mesa Giorgio Agamben: la palabra «testigo» no solo proviene y hace referencia al tercero *(terstis)* que declara desde una posición neutral entre dos contendientes sujetos a un proceso jurídico, sino a mujeres y hombres que vivieron un determinado acontecimiento y están en condiciones de dar testimonio sobre lo experimentado. En esta segunda acepción, el testigo es ante todo un superviviente *(superstes)* que puede reconstruir un hecho extraordinario desde su subjetividad radical.[1]

Esta clase de superviviente es el autor de un relato que importa. Las páginas que siguen pretenden explorar los alcances que tiene el testimonio como forma de acción política en contextos de violencia. Ahondar en este giro teórico es apostar por una concepción de la política atenta al *pathos*, a la expresión, al gesto. Abiertamente relacional y encarnada. Ahora bien, pensar una *política del testimonio* implica estar dispuesto a entrecruzar la ética y la estética a la hora de explorar la potencia de lo sensible. Considerar el efecto del lenguaje en el momento de convocar y emplazarnos a mirar de frente al horror en tiempos convulsos. Paralelamente, implica pensar en las condiciones de posibilidad que tienen ciertas palabras e imágenes para insubordinarse y dar cuenta de lo borrado o silenciado por el discurso

oficial.

En contextos de violencia e impunidad extrema el testimonio suele ser el último reducto para hacer figurar –literalmente dar forma, hacer constar en algún lugar– una ofensa a quien solo cuenta con su palabra. Esta esperanza política de los agraviados pasa por que nosotros, en cuanto sus destinatarios, podamos representar y reproducir un daño que nos toca y concierne imaginar con detalle. Y es que, por definición, el testimonio es una experiencia significativa que se da siempre a otro. Su supervivencia depende de que esa historia concreta ataña e incida en quien lo escucha. Para la camarilla del poder no es fácil contener el testimonio de las víctimas; la propia economía de la palabra y el carácter intempestivo y reverberante de ese acto de resistencia lo hacen escurridizo. Siempre habrá la posibilidad de que irrumpa un testigo con su palabra impedida.

En este vínculo entre acción y palabra es precisamente donde reside el poder de restitución al que aspira un superviviente. En marcos de guerra, ciertas víctimas devienen testigos con el afán de combatir el discurso bélico que pasa por alto o reduce la pérdida humana a meras cifras: números redondos que se acumulan hasta provocar la anestesia colectiva. Evitar esa normalización de la violencia pasa por una ética de la escucha que permita experimentar vergüenza e indignación ante un relato oficial que cultiva y extiende la desmemoria y la insensibilidad.

Por todo esto coincido con Achille Mbembe cuando enfatiza que hoy en día el testimonio es una forma de ajustar cuentas y hablar de frente a la violencia en sociedades expuestas a la brutalidad; que son miles de mujeres y hombres en el mundo los que en este mismo momento se aferran al poder de testificar como la última baza para desvelar con su palabra una verdad que restituya y finalmente conduzca a la justicia y la reparación.[1]

Este ensayo no tiene un afán historicista. No aspiro aquí a la reconstrucción y la explicación objetiva que ofrecen los historiadores. Mi idea es explorar la potencia emancipadora del testimonio de los supervivientes en distintos marcos de guerra; lejos de ser un lastre, su subjetividad y carga emotiva resultan relevantes al foro público puesto que exponen y descubren lo común a partir de historias concretas que son puestas en escena. El testimonio es un acto performativo. No es mi intención denostar o suplantar trabajos serios y rigurosos sobre el pasado, sino más bien complementar el dato histórico con la memoria viva y encarnada. A diferencia de ortodoxos y positivistas, me importa detenerme y comprender la verdad afectada.

Quizá sea por el perturbador paralelismo que guarda el contexto

mundial actual con los años treinta, pero creo que buena parte de los referentes para pensar el testimonio como un acto de supervivencia se encuentran en el periodo de entreguerras en Europa. Es en esos años cuando Walter Benjamin advierte la importancia del narrador como artífice de la historia a contrapelo, cuando Zweig maldice su condición de testigo involuntario o cuando Virginia Woolf recurre a biografías y testimonios de excombatientes para argumentar que la guerra no se evitará mientras se sigan cultivando un modelo de masculinidad que educa para el abuso de poder, la acumulación capitalista y una competencia vulgar que desemboca en el asesinato. También cuando intuye, con esa lucidez abrumadora, que el futuro combate antibelicista girará en torno a la visibilización de las imágenes atroces que las mismas guerras producen.

Al volver la vista atrás, sorprende que no se haya prestado atención al testimonio de los supervivientes sino hasta poco después de la Segunda Guerra Mundial. Pienso, por ejemplo, en cómo John Hersey viaja a Hiroshima para entrevistar a seis *hibakushas* del ataque nuclear y reconfigurar, con esa narración, la forma en que el periodismo puede dar cuenta de la verdad sin renunciar a la verosimilitud de la ficción literaria; en cómo Miguel León Portilla compila testimonios nahuas sobre la conquista y visibiliza por primera vez la perspectiva de los vencidos ante episodios como el cerco y la caída de Tenochtitlan. Y, desde luego, en la (e)vocación de Primo Levi y una serie de supervivientes de los campos de concentración nazis para dar cuenta del horror en nombre de quienes no pueden hacerlo.

A partir de los años sesenta y setenta, la cultura contemporánea se ha sensibilizado progresivamente con respecto al testimonio de las víctimas. Como recuerdan Annette Wieviorka y Eyal Weizman, la «era del testigo» nace con el juicio de Adolf Eichmann en Jerusalén. Desde entonces la palabra «superviviente» no solo está en el centro de lo jurídico y los movimientos de derechos humanos, sino que ha terminado por influir a toda una generación de narradores, fotógrafos, cineastas, artistas e historiadores del tiempo presente que se han caracterizado por levantar y hacer detonar en la vida pública testimonios de violencia extrema que cuestionan y fisuran la historia oficial.[1]

Desde hace algunas décadas el epicentro de estos ejercicios críticos ya no se sitúa en conflictos de Europa, sino que se han concentrado en desvelar atropellos, genocidios y masacres que no han tenido el mismo foco de atención; ahí están los casos de Camboya, Ruanda, Guatemala, Gaza o Siria, por nombrar algunos. Es por esta clase de desatención que merece la pena encontrar un eco y hacer conversar –esto es reunir, intercambiar, dar vueltas– las nuevas caras del horror con lo descrito y pensado después de Auschwitz. Obviamente no se trata de banalizar ni

comparar lo que es por definición incomparable, sino de hacer una crítica a la violencia contemporánea sin renunciar a anteriores experiencias y ensayos de comprensión.

Hoy, como ayer, el ajuste de cuentas que buscan las prácticas documentales y artísticas contemporáneas también está condicionado por el hecho de que existan testigos vivos de un acontecimiento; que estén dispuestos a dar su palabra para reconstruir un suceso violento y traumático que tiene un claro impacto social. Si en algo coinciden las contranarrativas que han puesto la memoria de las víctimas en el centro de su práctica es en la vocación por poner en el centro de la escena pública una serie de voces deshechas, marginadas o eliminadas.

La política del testimonio parte de la potencia y el valor heurístico que conlleva poner en juego la palabra y vulnerabilidad de los supervivientes. De ahí que esta apuesta también reclama reflexionar sobre los límites éticos que plantea el tratar y exponer a esta clase de testigos. Me refiero a la petición de verdad, la erosión y distorsión de la memoria; a la información que habita tras el error o el trauma; o el derecho al silencio. También sobre el conocido problema de representar la violencia abyecta o poner imágenes a lo inimaginable. Asimismo, sobre la necesidad de identificar los abusos de la memoria que escamotean y pervierten su alcance ético y político: tanto la revictimización institucionalizada, como el deseo de ser víctima o, incluso, el falso testimonio y la lisa y llana impostura.

La posibilidad de combatir la normalización de la violencia, la ausencia de duelo público y el uso de los cuerpos detrás de la lógica rapaz del neoliberalismo exige prestar atención a las vidas descartadas. No lamentadas. Hablo de historias individuales que tienden a entrelazarse de forma imprevisible y dan pie a contar –y hacer contar– otras historias concretas frente a la barbarie y la desigualdad. Testimonios que al irrumpir ponen a la vista lo quebrantado, lo negado, lo ausente.

Pienso que buena parte de la vocación del pensamiento crítico de hoy día radica en poner en relación fragmentos de vida que importan y tienen efecto en el espacio de lo público. Experiencias que potencian el encuentro, que resuenan entre sí, que dan cierta esperanza. Esto no es nuevo. Hannah Arendt estaba convencida de que «aun en los tiempos más oscuros tenemos el derecho a esperar cierta iluminación», y que esta clase de esclarecimiento «proviene menos de las teorías y conceptos que de la luz incierta, titilante y a menudo débil que algunos hombres y mujeres reflejarán en sus trabajos y sus vidas bajo casi cualquier circunstancia y sobre la época que les tocó vivir en la tierra».[1]

En las sociedades contemporáneas de control y vigilancia, la tarea de dar lugar a la historia y perspectiva de los extraños y los

desechados trasciende el mero intento de reparar injusticias presentes e históricas. Implica también la posibilidad de ampliar nuestro juicio y salvaguardar la pluralidad y la complejidad humanas ante los fanáticos de lo propio. En tiempos en que el cuerpo deviene dato y un algoritmo prevé nuestros gustos y movimientos, se hace cada vez más difícil poder encontrarse y concertar con lo ajeno, lo reluctante, lo desemejante u opuesto. Sobrellevar el desacuerdo. El neofascismo y tribalismo posmoderno tiene mucho que ver con esta ceguera y estrechez de miras. Y creo que combatir esta nueva forma de empobrecimiento de la experiencia comienza por recuperar la lección de imparcialidad y ambivalencia homérica que nos obliga a revertir a toda costa la aniquilación e invisibilidad de los vencidos. Valorar cada cuerpo y cada historia no es un acto de piedad o compasión, sino de imaginación política.

1. LA PASIÓN POR SOBREVIVIR

PODER Y SUPERVIVENCIA

En los cuadernos que Elias Canetti escribió durante la Segunda Guerra Mundial nada está más presente que la muerte. Esa idea colmaba su pensamiento. Las cifras y fotografías que aparecían cada día en los periódicos dejaban claro que escribía rodeado de cadáveres. No solo le inquietaba el número, sino el hecho de que una simple orden bastara para eliminar a miles de personas. Sabía que detrás de cada cuerpo, detrás de cada escombro, existía una combinación de palabras.

Su desasosiego es llano y directo, casi infantil: «Morir debería ser mucho más difícil.»[1] Los tiempos convulsos le impelen a reflexionar sobre la facilidad con la que se muere y a buscar una promesa de inmortalidad distinta a la que ponían en juego las religiones. Desea anclarse en otro punto, orientarse en medio de ese terrible horizonte. Nada le resulta más monstruoso e irritante que escuchar que alguien había muerto «a tiempo»[2] y eso lo escuchaba con demasiada frecuencia.

En realidad, aquella lucha contra la muerte procedía del prematuro fallecimiento de su padre. Tiempo atrás había intentado escribir una novela cuyo protagonista se llamaba «Enemigo de la Muerte», un personaje en que buscaba encarnar la «meta declarada y explícita» de su vida: «Conseguir la inmortalidad para los hombres.»[1] Como no podía ser de otra manera, el empeño de aquel ser que se resistía a morir estaba destinado al fracaso. Y es que aunque la novela nunca vio la luz, sabemos que el «enemigo de la muerte» moría aplastado por un meteoro.

En todo caso, con la guerra, Canetti asumió que era cobarde seguir ocultando su pretensión de inmortalidad y disimularla tras un disparatado personaje. No quedaba otro remedio que burlarse de sí mismo y arriesgarse a ser desacreditado como un «loco furioso». Que debía expresar su convicción de la inmortalidad «directamente y sin disfraces». De este modo, empezó a anotar todo lo relacionado con la muerte que pasaba por su cabeza. Llega al punto de que su «no querer morirse», tan propio de Unamuno y su sentimiento trágico de la vida, nos sonroja. Esas líneas solo pueden habitar en un diario, como apuntes escritos para uno mismo.

Igual que con otros proyectos, Canetti va postergando la escritura de ese libro contra la muerte. Su personalísima exposición estaba

destinada a ser fragmentaria; no sería él quien diera unidad y fin a lo que por naturaleza debía permanecer inacabado. La búsqueda de la inmortalidad exigía materializarse en sentencias como balas. En el fondo, lo que desespera al autor es no disponer del tiempo y la tranquilidad necesarios para escribir ese libro para el que en realidad *ha vivido*, y se esfuerza para que nazca cuando ya esté bien muerto. Eso fue lo que sucedió.

La obsesión de Canetti por la inmortalidad se contagia y disemina por toda su producción posterior. Lo relevante es que su lucha contra la muerte lo lleva a concebir la supervivencia como un momento de poder. Sin duda, una de las premisas más originales e influyentes del monumental *Masa y poder*. De alguna forma, el fallecimiento de su padre le había llevado a experimentar el hecho concreto de sobrevivir a otros; a encarar, desde muy joven, esa situación en la que, de pronto, el superviviente «se ve solo» y «se siente solo» ante un cadáver. Ser testigo de las bajas de la Segunda Guerra Mundial sirvió para reactivar esa vieja e inconfundible sensación.

No es habitual establecer una categoría política a partir de la sensación que produce encontrarse ante un cadáver. Parte de la brillantez de Canetti radica en su descaro. Sabe que el profundo temor que la muerte engendra entre los hombres se disuelve en el momento justo en que uno advierte que no es el muerto. Intuye que ahí, en esa sensación liberadora, radica la esencia de lo que entendemos por poder. Eso explica su obsesión por diseccionar el instante inconfesable en que uno se felicita de saberse vivo ante un cadáver cualquiera. Quizá el primer impulso sea experimentar pudor, terror o incredulidad –lo que explica la tendencia general a espiar el cuerpo inmóvil con recelo y expectación–, pero después esas sensaciones se evaporan y se transforman en gozo. La situación bien hubiera podido ser la contraria.

La búsqueda de la inmortalidad se concentra en el momento en que el superviviente encara la muerte del otro con satisfacción, lejos de la vergüenza y el lamento que enseñan las religiones. Le resulta significativo que esa sensación de triunfo ante el muerto se mantiene rigurosamente inconfesable, que intentemos por todos los medios mantenerla oculta incluso a nosotros mismos. Con independencia de nuestro apego por el fallecido, nos esmeramos en no dejar entrever el alivio que nos produce que ese cuerpo haya caído antes que nosotros.

En *Masa y poder*, Canetti despliega toda su potencia narrativa para recrear la experiencia concreta de sobrevivir. La secuencia es casi cinematográfica. Un hombre que está de pie se ve invadido por la súbita satisfacción de encontrarse con vida mientras otros yacen inmóviles. El poder mismo estriba en saberse vivo y lograr salir del lugar. La sensación de poderío se reduce a la imagen de un hombre que es capaz de abrirse paso entre los muertos y caminar en cualquier

dirección que desee: «comparado con este triunfo elemental, todo dolor es poca cosa».[1]

Si Canetti está en lo cierto, no se trata de que el hombre desee vivir siempre, sino que quiere estar cuando los otros ya hayan caído. El detalle en la descripción importa. Es justamente al confrontar de cerca a la muerte donde Canetti ubica el corazón de lo que solemos denominar poder. En la experiencia límite de sobrevivir poco importa la línea que divide al amigo del enemigo. En ambos casos, el observador erguido e indemne tiene la impresión de que esquivó la muerte por poco; de que, por algún motivo, la amenaza que pendía sobre él ha sido desviada al cuerpo de delante. La sensación de alivio que se experimenta es tan intensa y voluptuosa que no tiene más remedio que evocar la guerra: «Es como si hubiese acontecido un combate y como si uno mismo hubiera derribado al muerto.»[2]

No es casual que Canetti termine por vincular el poder con la guerra; es en el campo de batalla, entre montones de cuerpos esparcidos, donde el superviviente experimenta con mayor intensidad su victoria. Nada es comparable a la sensación de salir indemne del lugar donde se produce la muerte. El soldado que cruza el campo de batalla observando los cuerpos revueltos de amigos y enemigos se ve subsumido por una sensación de fuerza inigualable, sublime. Superar el desafío de la muerte le hace sentirse más que un ser afortunado, un elegido. Pero ese camino del héroe conlleva una adicción: quien ha experimentado la pasión de sobrevivir tiende a tomarle gusto y a desear ampliarla. De ahí que los «buscadores de supervivencia» procuren encontrarse en primera línea del campo de batalla y repitan la experiencia. Una extraña necesidad que no está solo ligada a disfrutar el peligro, sino también a querer ser el único: la victoria implica verse solo, alejarse del resto. Ya se sabe, el poder entraña distancia, asimetría, verticalidad.

Sobrevivir es una pasión y esta pasión es la cara misma del poder. Aquel que se entusiasma por ir a la guerra lo hace con la esperanza de que saldrá vivo y que regresará para contarlo. Eso explica que el poder del superviviente no pueda cimentarse en triunfos fáciles. Un héroe necesita que el enemigo vencido sea fuerte. El prestigio que sobreviene al que lo ha arriesgado todo depende de ello. Cuanto mayor sea el número de víctimas, más recordado será su triunfo. Ya no solo es que el superviviente se constituye en héroe al relatarlo, sino que «el pueblo quiere a su héroe invulnerable».[1]

No deja de sorprender hasta qué punto el relato épico ha girado sobre este vínculo entre supervivencia y poder. Culturas que no han tenido contacto entre sí comparten el afán de enaltecer a los hombres que se aprestan a rozar el peligro. Existe una fascinación constante que termina por reducir la Historia a la voluntad y fuerza de los héroes.

Baste pensar en las virtudes extraordinarias que, hasta el día de hoy, se atribuyen a los conquistadores, para advertir la seducción que ejercen los hombres que van a la guerra y sobreviven. La devoción de ciertos historiadores por reducir el estudio del pasado a las biografías de los hombres del poder es conocida. Su palmaria ingenuidad ya escandalizaba a Canetti, no solo le irrita que sucumban a «la fascinación de un poder desvanecido hace tiempo», sino que al cribar así los acontecimientos «se entregan al poderoso».1

La sombra de esa Historia seducida y sometida a la acción de los grandes hombres es muy larga. La pasión por sobrevivir se ha alimentado del relato heroico y viceversa. Algo de esta fascinación por los grandes protagonistas revela que la razón no alcanza para desentrañar por completo la naturaleza de la guerra. En la actualidad, continúa resultando verdaderamente insoportable el sacrificio vano de un número ingente de jóvenes «cada uno de los cuales contiene en sí todas las posibilidades de la Humanidad»2 por una pasión obtusa. El diagnóstico del autor que soñaba con la inmortalidad es demoledor: mientras no aceptemos que las guerras se hacen por mor de sí mismas, resultará imposible combatirlas de verdad.3

AMO TODO ESTO

En una secuencia de *Patton*, la película protagonizada por George C. Scott, el general estadounidense recorre el campo de batalla después de un largo combate con las fuerzas enemigas. La tierra está batida, los tanques, desperdigados. Alrededor del general yacen cadáveres de uno y otro bando. Patton detiene la vista en un oficial moribundo, lo incorpora, lo besa, observa el devastado paisaje y exclama: «Amo todo esto. Dios sabe cuánto lo amo. Lo amo más que a mi vida.»1

Con esta descripción del estrafalario general norteamericano comienza James Hillman *Un terrible amor por la guerra*. Aunque no lo cita, resulta difícil hallar una imagen que represente mejor la sensación de poder, placer e invulnerabilidad que rodea a la supervivencia canettiana. Incluso parece expresar su mensaje: si lo que se pretende es pensar y buscar seriamente la paz, debemos reconocer antes la atracción que el combate ejerce sobre los hombres. Explorar la pasión y locura que despierta.

Lejos de los estudios especializados que reducen las guerras a la explicación de sus causas políticas y diplomáticas, este psicólogo se propone sumergirse en esa fuerza colectiva o arquetípica que trastoca conductas y provoca comportamientos incomprensibles. Su método psicológico parte de la premisa de que, como cualquier otro fenómeno, para conocer la guerra hay que imaginarla con simpatía. Esto incomoda. Nos obliga a suspender por un momento los principios

pacifistas que años de conciencia antibélica y antimilitarista han arraigado en nosotros, a distanciarnos de la repulsión que nos produce un suceso indeseable. Pero Hillman tiene una buena coartada: la posibilidad de penetrar en esa extraña atracción por la guerra nos seguirá vetada hasta que no nos esforcemos por dejar de aprenderla y explicarla «en nombre de la paz».

Para averiguar lo que impulsa a los hombres a cometer acciones de una violencia que nos amenaza y repele, no queda otro remedio que experimentarla hasta sus últimas consecuencias. Y aquí conocer exige *imaginar*, ir mentalmente a la guerra. Algo del traslado que es propio a la imaginación secuestra nuestra voluntad. Nos transporta a donde en muchas ocasiones no deseamos llegar. De ahí que la tarea psicológica que propone Hillman se halle salpicada de novelas y películas como *Patton*, las reivindica como herramientas para transportar «nuestra imaginación al estado marcial del alma».1

Más que lectores, Hillman convoca «reclutas». El léxico bélico es parte de un ejercicio que busca invertir los términos; sospecha que la imaginación es la fuerza que pone en marcha la guerra y pretende convertirla precisamente en su antídoto. No parece disparatado. Históricamente la imaginación se ha usado para azuzar el odio contra enemigos, a menudo inventados, ficcionalizados. Por ello, si su eficacia se ha probado una y otra vez para inflamar y cegar a los hombres, ¿por qué no aprovechar esa misma fuerza para atentar contra un entusiasmo bélico que racionalmente resulta incomprensible?

En buena medida, el amor al combate semeja un misterio porque hemos dejado de reconocer que se trata de un acontecimiento mítico; los griegos ya intuían que esa fuerza, ese frenesí, ese apetito de destrucción formaba parte intrínseca de la experiencia trágica del ser humano. La *hybris* es el terreno de la poesía, de la narración, de la representación. Y hemos olvidado algo de esa lección. El racionalismo no resulta suficiente para esclarecer y sublimar la desmesura. Quizá esa merma justifique, en parte, la fascinación que despiertan el cine y la literatura bélicos. Imaginar nos permite esquivar parte de los prejuicios que escamotean la comprensión. Y el hecho de que la guerra no pueda explicarse causalmente no significa que no reclame un sentido.

La guerra siempre ha estado aquí. Buena parte del desasosiego estriba en reconocer su constancia. Hillman provoca cuando se pregunta si la guerra será verdaderamente anormal. Su coartada es estadística, al enumerar la lista de conflictos armados ocurridos tras el fin de la Segunda Guerra Mundial arroja un dato escandaloso: en los más de cinco mil seiscientos años de historia escrita, han sido registradas catorce mil seiscientas guerras, esto es, un promedio de dos o tres guerras por año de historia humana.1

Bajo una lógica cuantitativa, se considera «anormal» a lo poco frecuente o inusual, a lo extraordinario. El mensaje de este psicoanalista resulta de una obviedad que sonroja: la excepción son los tiempos de paz. De alguna forma, pretende convencernos de que la ubicuidad de la guerra en todo el paisaje humano debería conducirnos a aceptarla.2 Discrepo. Reducir la guerra al dato duro es tendencioso porque estos análisis cuantitativos de la violencia –pienso asimismo en Steven Pinker– suelen simplificar groseramente el problema hasta resultar peligrosos: pueden justificar como naturales algunas formas de violencia y fomentar la inacción o la despolitización ante un fenómeno que se consideraría inevitable y muy humano..., normal.

Aldous Huxley insistía en que la guerra es un fenómeno exclusivamente humano: muchos animales luchan ferozmente por la comida o la satisfacción sexual, pero en episodios de meras escaramuzas. También en que algunos insectos se despliegan en forma de ejército, mas solo en relación con otras especies. Le sorprende que únicamente los humanos se organicen para entablar batallas a sangre fría; que solo ellos sean capaces de planear y llevar a cabo un asesinato en masa de miembros de su propia especie. Ahora bien, el hecho de que la guerra solo se presente entre los seres humanos no demuestra que sea una ley natural. Baste pensar que tiende a eliminar a los individuos más jóvenes y fuertes, lo que resulta absurdo desde el punto de vista evolutivo.1

El pacifismo de Huxley se vuelve hacia Oriente. Allí encuentra sociedades que desconocen la guerra y a las que les resulta verdaderamente inconcebible. Y es precisamente ese contraste lo que le impulsa a reflexionar sobre el motivo de esa afición bélica que le rodea. Ese novelista se centra en el relato con que se ha presentado: mientras la narrativa de Confucio y Lao Tse cultivó el pacifismo durante años en China, los poetas europeos han glorificado la guerra una y otra vez. El autor señala significativamente con el dedo a su propio gremio. Sospecha que la literatura ha admirado el heroísmo hasta tal punto que ha impulsado a los hombres a pensar «que una buena muerte es más importante que una buena vida y que un largo camino de desvaríos puede redimirse con un único acto de coraje físico».2

Huxley, como muchos otros escritores de entreguerras, se pregunta por las causas del belicismo. La primera razón que supone es el tedio: puede que muchas personas lo acepten porque la cotidianidad de su vida les resulta humillante, frustrante o simplemente aburrida. Le supuso toda una revelación leer los estudios de Durkheim e informarse de que la tasa de suicidios entre los no combatientes tiende a reducirse

en un tercio en tiempos de guerra. Lo atribuyó a que, de alguna forma, la vida cobra sentido bajo sus desmedros. En su diagnóstico, el ser humano tiende a disfrutar con lo simple. Por ello, el sentimiento básico de peligro –que exige actuar solidariamente con urgencia, sin mayor explicación– suplanta con facilidad la complejidad y ambigüedad de los ideales que rigen la convivencia social en tiempos de paz. No es únicamente que en la guerra se perciba con facilidad el esfuerzo colectivo, sino que el objetivo de la acción individual es allí más claro e inmediato, incluso noble.

El propio contexto de Huxley le permite observar cómo los nacionalismos se inflaman a tal punto que los trabajos y rutinas más banales adquieren, de súbito, una relevancia y un significado de los que carecían. De golpe, quienes llevaban una existencia patibularia se sentían parte y testigos de un acontecimiento. Actores de su propia vida. Este «entusiasmo crónico» le convence de que no habrá forma de librarse de la guerra sin desbaratar sus causas psicológicas. Sin el apetito de gloria e intensidad emocional de millones de personas que se ocupan en actividades soporíferas, no cuajarían ni el enorme negocio de producción armamentística, ni la eficaz y abrumadora propaganda estatal que manipula las conductas. En suma, si la guerra entusiasma a hombres y mujeres es porque los libera del sometimiento a tareas y órdenes humillantes.

Con una ingenuidad que raya en lo hilarante, Huxley no duda en prescribir algunos remedios para disminuir el letargo laboral: recomienda, por ejemplo, que quien introduce tabaco en una máquina durante horas intercambie su trabajo, de tanto en tanto, por el de pesar y empaquetar. Hasta ese grado le preocupa que la anomia emocional se traduzca en ausencia de sentido vital. Está convencido de que esa misma apatía es la que empuja a los hombres a refugiarse en religiones o ideologías nacionalistas que, por entonces, avanzaban a galope por Europa: «Nuestro mundo oscila entre la neurastenia, que da la bienvenida a la guerra para aliviar el tedio, y la manía, que conduce a dicha guerra.»[1]

Son innumerables los testimonios de gente normal y corriente que reconoce no haberse sentido nunca tan viva y plena como en la lucha armada, pese a su horror y devastación. Esta afección revela mucho de la experiencia. En cualquier caso, la constante de las guerras resulta motivo suficiente para replantearnos nuestra aproximación a ellas. No se trata de relativizar la destrucción que originan, ni de justificar los múltiples abusos y comportamientos patológicos que las caracterizan, sino de romper los prejuicios que impiden comprender ese viejo entusiasmo por ellas. De poco le ha servido al pacifismo escandalizarse y condenar sus acciones sin prestar atención e imaginar a todos aquellos que regresan de la guerra para decirnos que fue la época más

significativa de sus vidas.

Desde el axioma de Clausewitz, la guerra suele definirse como la continuación de la política por otros medios. Esa ligazón ha terminado por desplazar el factor humano de la cuestión y por vincular la guerra, en cambio, a los desencuentros entre los Estados, como si pudiera reducirse a táctica, estrategia, cálculo racional o pacto. Como si no proviniese de la misma pulsión humana –como insisten Hobbes, Freud y otros pesimistas antropológicos– y no antecediera a la formación de las naciones o al fracaso de su diplomacia. Evidentemente la guerra está relacionada con la política, con la economía, con la vocación expansionista de los Estados, pero no se reduce a eso. Es significativo que John Keegan, un reputado especialista de la historia militar, advierta el carácter incompleto de la definición del célebre excombatiente prusiano; la guerra no es solo tan antigua como el ser humano, sino que es «un reducto en el que se diluyen los propósitos racionales del yo, reina el orgullo, predomina lo emocional e impera el instinto».1

Para Keegan, el conflicto bélico no puede estudiarse seriamente sin fascinación, de ahí que inicie *Historia de la guerra* con su propia historia. En la primera línea desliza una confesión con tintes de lamento: «No estaba yo destinado a ser guerrero.»2 En efecto, una enfermedad infantil lo había dejado cojo de por vida impidiéndole participar en el servicio militar y había vivido aquella incapacidad como una tragedia porque interrumpía una dilatada tradición familiar. Sin embargo, crecer junto a un campo de entrenamiento militar y ser testigo de los preparativos de los ejércitos ingleses y estadounidenses para la invasión del «día D», terminó reconduciendo positivamente su interés por lo bélico. Dedicó su vida al estudio de la guerra. Uno termina por agradecer que ese profesor cojo ame su objeto de estudio.

LA PUNTERÍA DE ORWELL

Una tarde, al este de Huesca, un comandante del ejército republicano solicitó quince voluntarios para atacar un reducto fascista esa misma noche. George Orwell, que se había alistado en la milicia del POUM en 1936, dio un paso al frente. Se había cansado de los piojos y de aguardar a que sucediera algo. Aceitó sus diez cartuchos mexicanos, ensució su bayoneta para que su brillo no lo delatara y tomó un trozo de pan, algo de chorizo y un cigarro. Le dieron tres granadas.

Poco antes de la medianoche, junto a una treintena de milicianos, se puso en marcha hasta llegar a Torre Fabián. No paraba de llover. Los comandantes explicaron el plan de ataque, primero en español y luego en inglés: había que arrastrarse ciento cincuenta metros, cortar la

alambrada y arrojar al otro lado las granadas. Consumar el asalto al parapeto fascista no parecía misión sencilla, el fango inundaba los campos de remolacha y la noche estaba cerrada.

Orwell marchaba delante junto a los oficiales. Procuraba moverse sin hacer ningún ruido, pues bastaría con que los franquistas barrieran la oscuridad con sus metralletas para que los liquidaran al momento. Por más precauciones que tomaran al desplazarse, era imposible no hacer ruido en aquel lodazal. Cada paso que daban era un chop-chop delator. Convencido de que el ruido llegaría a sus enemigos, temía lo peor. Pero no sucedió nada; todo seguía inmóvil y en silencio. Al otro lado, ningún disparo. Orwell y su compañía siguieron deslizándose, cada vez más lentamente:

> Me resulta imposible expresar la intensidad con que deseaba llegar allí, ¡tener el objetivo al alcance de las granadas antes de que nos oyeran! En tales ocasiones, uno ni siquiera tiene miedo, solo siente un tremendo y desesperado anhelo de cruzar el terreno intermedio. Experimenté idéntica sensación al ir al acecho de un animal salvaje, el mismo deseo angustioso de ponerlo a tiro.[1]

Contra todo pronóstico, los treinta milicianos republicanos lograron alcanzar las alambradas y cortarlas. Pero cuando hacían fila para introducirse por la angosta abertura, el centinela fascista los descubrió, y los disparos y las detonaciones se desataron. Orwell recuerda su torpe lucha contra el seguro de su granada, cómo logra arrojarla y vuelve a tirarse cuerpo a tierra. Su lanzamiento quedó corto. Los nervios habían traicionado su puntería. Pronto una granada enemiga estalla tan cerca que siente el calor en la cara. Por puro instinto entierra la cabeza en el lodo con tanta fuerza que se lastima el cuello. Cree que está herido. A su lado, un compañero inglés suplica auxilio. Las ráfagas de los disparos los rozan al pasar. Orwell se arrodilla y lanza su segunda granada. Esta vez ya no ve dónde cae.

Como todos los milicianos, Orwell padeció el aburrimiento, el sabor metálico de los potajes, el repugnante olor de las letrinas, el frío, los piojos y el peligro. Al principio, aquella experiencia en la Guerra Civil española le pareció inútil pero, un par de años después, cuando escribió *Homenaje a Cataluña*, descubrió que no podía estar más equivocado. Su paso por Barcelona y el Frente de Aragón, entre 1936 y 1937, fue tomando con el tiempo un gran significado: «Es tan distinto del resto de mi vida, que ya ha adquirido esa cualidad mágica que, por lo general, pertenece solo a los recuerdos muy viejos. Fue espantoso mientras duró, pero ahora constituye un buen lugar por el que pasear mi mente.»[1]

Con sorprendente nitidez, evoca incidentes y detalles de sus días en el frente. Su claridad descriptiva forma parte de un ejercicio ético por comprender y transmitir, en primera persona, la atmósfera que

envuelve la guerra. Las acciones y sensaciones que narra arrojan buena luz sobre aquel periodo revolucionario, y nos descubren que lo aparentemente minúsculo o banal puede resultar determinante y esclarecedor. Como aquel rostro fiero, y a la vez conmovedor e inocente, del miliciano italiano que le estrechó la mano el día que se incorporó a las milicias republicanas. En ese momento no podía sospechar que aquel rostro extraño, que miró distraídamente un par de minutos, le revelaría la cuestión central de la Guerra Civil: el derecho de los obreros a luchar por una vida decente.

Aunque Orwell no cae en la tentación de efectuar un relato heroico, resulta fácil advertir, en su testimonio, su extraño amor a la guerra. Pese a las prolongadas esperas y las incomodidades, le apasiona encontrarse en el frente junto a sus compañeros de lucha. Como en Hemingway, advertimos en la crónica de Orwell cierta tendencia a exaltar la virilidad, la capacidad física, la camaradería más primitiva. También el placer de sobrevivir y contarlo. Orwell asume que haber puesto su propio cuerpo en el frente lo separa de todos los que hablan de la guerra sin conocimiento, sin haberla experimentado. Pienso en su respuesta a una editora de la *Left Review* que le enviaba un cuestionario para conocer la postura de los escritores sobre la guerra española:

> ¿Quiere hacer el favor de dejar de enviarme esta maldita basura? Es la segunda o tercera vez que lo recibo. Yo no soy uno de esos mariquitas modernos suyos, como Auden y Spender, yo estuve seis meses en España, la mayor parte del tiempo combatiendo, tengo un agujero de bala en el cuerpo ahora mismo y no me voy a poner a escribir tonterías sobre la defensa de la democracia o el «pequeño gran» lo que sea.[1]

Orwell no es un pacifista. Por el contrario, considera que algunos conflictos bélicos obligan a tomar partido y no siente reparo alguno en justificar la violencia cuando se trata de reivindicar causas justas, revolucionarias. Al fin y al cabo, es un cronista que se convierte en soldado para volver de nuevo a cronista. En este terreno prosigue el combate contra el abuso de poder y la desigualdad. Estamos frente a un escritor que cambió de nombre poco antes de ir al frente y solo se sintió autorizado para hablar de la guerra tras vivirla.

No era la primera inmersión de Orwell. Su primera obra fue *Sin blanca en París y Londres*, un reportaje en el que trabaja como lavaplatos, duerme en hostales infectos y se alimenta de sobras junto a mendigos y desempleados. Desde entonces, es posible identificar su convicción de vivir en carne propia la miseria humana para luego poder reflexionar y transmitir verazmente sobre ella. En *Homenaje a Cataluña*, Orwell testimonia como soldado. El libro transita entre la epifanía y el desencanto. Las milicias republicanas constituyeron para

el novelista el microcosmos de una sociedad sin clases, un espacio donde nadie pretendía sacar partido de nadie. Al pisar Barcelona le conmueve atestiguar, por primera vez en su vida, una ciudad en la que mandaban los obreros. A diferencia de los camareros con los que se había mezclado en París y Londres, allí los trabajadores le «miraban a los ojos y te trataban de igual a igual» sin ceremonia o servilismo alguno. Habían desaparecido el «señor» y el «don», todos se llamaban «camaradas».

Ya en el Frente de Aragón experimenta de nuevo esa condición de igualdad. Allí tampoco se dan privilegios, ni servilismo, ni adulaciones gratuitas. Y es a esa rabiosa fraternidad de las Brigadas Internacionales a la que rinde tributo. Luego vendrá el asco. Como a tantos partisanos que regresaban del frente de batalla, la indiferencia y superficialidad que se habían instalado en ciudades como Barcelona le horrorizan. A Orwell le desalienta profundamente que la atmósfera revolucionaria que le deslumbrase meses antes se haya esfumado tan pronto de las calles. Lo rápido que se había restaurado la vieja brecha entre ricos y pobres. El espíritu crítico de Orwell lo lleva a contar fielmente lo vivido sin importar que sea en detrimento de los suyos. Pocas cosas le indignan más, por ejemplo, que la represión de los estalinistas sobre trotskistas en el propio bando republicano. Queda plenamente convencido de que fue aquella división interna lo que propició la victoria franquista. Esta desilusión le hará permanecer atento ante los totalitarismos que se abrían paso por Europa.

PROTAGONISTAS SECUNDARIOS

La brutalidad de la Segunda Guerra Mundial había evidenciado las limitaciones de las fuentes tradicionales para comprender unas conductas sin precedentes. No es casual el interés que, a su fin, se despertó por la microhistoria. Además de las memorias de escritores e intelectuales, aparecen entonces numerosos ejercicios periodísticos que buscan recuperar las vivencias de la gente común respecto de su participación en la guerra. Esta democratización del relato puso en escena la perspectiva de soldados rasos que la memoria oficial acostumbraba a omitir.

El testimonio de los *sin rango* revela una forma diferente de ver y experimentar la guerra. No nos encontramos frente a sujetos que se sienten predestinados sino ante jóvenes que, sin gran vocación ni ideales, se ven empujados a servir en el frente. Su visión de la guerra es menos elaborada y artificiosa que las habituales. No hay mayor referente que su llana contradicción. Pienso en *La guerra 'buena'* de Studs Terkel, una historia oral de la Segunda Guerra Mundial basada en entrevistas a enfermeras, fusileros, periodistas, pilotos,

camarógrafos y objetores de conciencia. Toda una serie de personajes secundarios que, cuarenta años después, hurgan en la memoria para contar su vivencia en el campo de batalla. Con esos testimonios, en apariencia marginales o insignificantes, el autor teje un friso de la experiencia bélica: cada perspectiva dibuja un ángulo que resuena y se completa con el precedente y el siguiente. La historia de los sin nombre se arma como un rompecabezas.

Terkel reúne a cientos de entrevistados que jamás se hubieran relacionado entre sí. A cada uno de ellos se le dedica un breve perfil destinado a dignificar su historia. El autor explota sus dotes periodísticas y logra sacar a flote historias entrañables de mujeres y hombres hacia los que no es extraño sentir empatía. Hay algo de diván psicoanalítico en su método: el historiador escucha con paciencia a sujetos cuya única recompensa consistirá en descubrirse a sí mismos cuando hilvanen lo vivido. Entre las docenas de recuerdos y puntos de vista sobre un mismo acontecimiento, irrumpe el pulso de la guerra. Hay un hilo fino y sutil que enlaza el testimonio de un excombatiente que regenta un invernadero y sueña con volver a Filipinas para ver el cementerio más bonito del mundo, con el de una maestra de música jubilada que cayó, como tantas otras, en la política de «casarse con un soldado para que se fuera feliz a la guerra».

Con habilidad, el escritor muestra el profundo vínculo afectivo que los soldados establecen entre sí. Conocemos de este modo a Richard Leacock, un mecanógrafo mediocre que se reconvierte en camarógrafo durante la guerra. Un hombre crítico con lo que veía en la división de la infantería británica donde estaba asignado y que nunca llegó a disparar. Se había encomendado a sí mismo la misión de filmarlo todo, confiando en que alguien podría mirarlo más adelante. Con esa voluntad registró a un grupo de soldados en el momento en que pateaban los dientes de unos prisioneros durante los interrogatorios. Richard relata que comenzó a padecer ataques de ansiedad al poco tiempo de que varios amigos suyos murieran en sus brazos y que lo único que puede explicar el entusiasmo por la guerra es el amor que se dispensan los soldados entre sí:

> ¿Por qué se lucha? ¿Por qué lo hace la gente? De repente te encuentras en mitad de una batalla haciendo locuras. No sé por qué lo hacemos. Desde luego, te aterra que puedan pensar que eres un cobarde [...]. Los soldados rasos más jóvenes, ¿por qué se empeñan en esforzarse tanto? Me acuerdo de esas películas de Hollywood en las que la gente está sentada en sus trincheras y tienen discusiones ideológicas sobre las maravillas de la democracia en su país. ¡Vaya montón de mierda! Recuerdo lo estúpidas que eran todas esas películas. Durante el combate no se habla. Te sientes extremadamente ligado a tus compañeros. Llevas varios días sin dormir, llueve a cántaros y el fuego es constante. Cuando por fin acaba, todos os vais a dormir juntos.[1]

A través de esos testimonios descubrimos que buena parte de los soldados no luchan por patriotismo sino para no decepcionar a sus compañeros. Muchachos procedentes de lugares tan distintos como Arkansas o Filadelfia, a los que solo la guerra puede unir, traban amistad sobre la base de la igualdad radical que tanto entusiasmaba a George Orwell. Ese vínculo aparece constantemente entre los excombatientes que Terkel entrevista: «Tenía a quince tipos que, por primera vez en la vida, vivían en una sociedad no competitiva. Nos encontrábamos en una situación casi tribal, en la que podíamos ayudarnos unos a otros sin miedo. Caí en la cuenta de que lo que me apasionaba del ejército era precisamente la ausencia de estándares hipócritas.»2

El método histórico tradicional suele mirar con recelo o desconfianza el peso que tiene la subjetividad de cualquier testigo. Hay algo de subversivo en Terkel y otros historiadores que apuestan por la historia de los comunes frente a las biografías de héroes grandilocuentes. De alguna forma sospechan que la posibilidad de burlar el relato épico estriba en poder cruzar tantas perspectivas o versiones de un mismo hecho como sea posible. A partir de la memoria, las personas corrientes son capaces de descubrirnos cierto sentido en la desmesura de la guerra. Como que a esos chicos no los mueve la orden de un coronel que actúa como un héroe resuelto, sino la fraternidad entre los que vacilan y no tienen nada realmente claro.

No es extraño encontrar un punto de idealización entre los testimonios de Terkel. Aun así, los protagonistas secundarios suelen ser muy sinceros en su recuerdo. Muchos declaran su añoranza sin ningún pudor o protocolo, y casi todos «sienten que eran más importantes entonces, mejores hombres, más válidos de lo que hoy son».1 Las acciones que evocan palidecen a menudo ante la nostalgia con que las cuentan, tan solo narrarlas les devuelve más vida. Pero este amor a la guerra no es lo único misterioso; también lo es la necesidad de evocar una y otra vez su paso por ella como si fuera una emocionante película: «Cuando pienso en la guerra, a pesar de momentos tan difíciles que hubo, sin duda fue la experiencia más emocionante de mi vida [...]. Tal y como yo lo veo, alcanzamos el clímax de nuestra vida siendo aún muy jóvenes. Todo lo que ha venido después ha sido decepcionante.»2

La extraña atracción que encierra la guerra va más allá de la insensatez y de la vulgar adrenalina. Revela la vocación por lo sublime, una particular erótica. Y regreso ahora a Canetti; hay algo perturbadoramente placentero en la posibilidad de sobrevivir a los que se ama o se odia. En todo caso, algo de ese impulso tribal aclara el deseo de involucrarse en situaciones límite. Ahí donde el júbilo y el terror se mezclan. Pero lo que destaca sobre todas las cosas es la

profunda necesidad de narrar lo vivido en primera persona. Pienso en aquellos soldados hambrientos que capturaron un gato en el campo de batalla para después freírlo en aceite de coco. Cuando uno de ellos estaba a punto de zamparlo entero, se le acercó un soldado jovencito y le pidió: «Dame un trozo para que pueda volver a casa y decir que he comido gato.» La magnífica respuesta a esa petición expone el alcance de nuestra condición narrativa: «Vuelve a casa y cuéntales que me has visto a mí comer gato.»[1]

PERMANENCIA VOLUNTARIA

En 1967, Michael Herr aterrizó en Saigón como corresponsal de la revista *Esquire*. Tenía veintisiete años y una curiosidad salvaje. Su objetivo era narrar la Guerra de Vietnam de cerca. Aquel desparpajo no tardó en incomodar a los periodistas más experimentados. No entendían de qué diablos conversaba con soldados que solo sabían hablar de mujeres, coches y béisbol. Creían que, en poco tiempo, el novato aprendería que había operaciones sin posibilidad de reportaje, sin historia. Eso nunca ocurrió. Incluso cuando las tropas estaban inmovilizadas a la espera de una nueva misión, Herr siempre encontraba un hilo de donde tirar. Partía de una premisa clara: «Todos ellos tenían una historia, y en la guerra se veían empujados a contarla.»[2]

Despachos de guerra es un libro heterodoxo. Tiene algo de crónica, de autobiografía, de novela. Esa elasticidad formal le permite plasmar con viveza las impresiones que se experimentaban en el campo de batalla. El resultado es febril. Los diálogos y situaciones que narra Herr revelan el vértigo mismo del superviviente. El moverse entre los soldados rasos le ayuda a capturar la radical conmoción que subyace al sentir la muerte de cerca. También el sentimiento de invulnerabilidad que domina a los que han salido vivos de una batalla.

De alguna forma, Herr intuye que el sentido de la guerra no se revela en historias largas y elaboradas, sino en episodios que revelan la ansiedad, el agotamiento extremo, el caos. Es en los estados alterados donde brota esa mezcla de seducción y experiencia liberadora que tanto atrae a quienes se abandonan a la guerra. Si algo sugiere su prosa es la imposibilidad de comprender la guerra con las reglas de la lógica o la vigilia. De ahí que por momentos resulte difícil distinguir si la acción que narra se desarrolla en segundos u horas. Si es consecuencia de la falta de sueño, la adrenalina o los estupefacientes. Y es que, como toda pasión, parte de la esencia de la guerra está también en la falta de claridad y coherencia.

Los primeros renglones de *Despachos de guerra* son toda una declaración de intenciones. Herr recorre la vista sobre un viejo mapa

de Vietnam que cuelga en su departamento de Saigón. Mientras narra uno puede percibir el estrago del calor, la humedad y el efecto de la marihuana en ese joven escritor que deviene periodista. Bajo esa atmósfera disecciona un pedazo de papel que delimita fronteras y territorios que ya no existen. Países que murieron en otras guerras. De golpe, Herr nos somete a esa mezcla de sueño y alucinación donde el tiempo se desdobla y deja de importar. Nos conjura contra el ciego racionalismo que impide reconocer el acto de la guerra como un deseo arrebatador. De su mano penetramos en la irrealidad y el despropósito que le son intrínsecos.

El hecho de que Herr no esconda su adicción a la marihuana podría parecer temerario, y es que pocos periodistas se jugarían de este modo su credibilidad profesional. Pero pronto comprendemos que esa elección forma parte de su apuesta por entrar de lleno en el reino de la desmesura. De ahí su burla de las mentes prácticas que pretenden guiarse en Vietnam por un mapa que no representa nada. No hay escapatoria. Vietnam castiga a quien pretenda transitar por ella bajo las coordenadas precisas y voluntariosas de la razón práctica, a quienes no entiendan que «desde hacía años, allí no había ningún país, solo la guerra».[1]

Una y otra vez, Herr describe operaciones en que los soldados desconocen lo que hacen. Son muchachos que se limitan a actuar siguiendo órdenes de unos superiores a quienes muchas veces detestan. Más que relatos, colecciona pequeños gestos que esconden el dramatismo de la batalla. Entre horas de aburrimiento y verborrea en los campamentos militares, reconoce una exclamación o una frase esclarecedora. Pienso en las leyendas que los soldados escribían en sus cascos: «Sorbos de infierno», «Nací para perder» o «El tiempo está de mi parte». Una y otra vez, Herr demuestra la paciencia del cazador. Captura palabras que brotan sin filtro, en ocasiones sorprendentemente líricas. Como cuando en una ocasión el chico de diecinueve años que tiene delante le confiesa que ya estaba demasiado viejo para esa mierda. Uno entiende que quizá eso es la guerra: el lugar en el que uno ha visto todo a los diecinueve años.

También hay algo de niño desvirgado en Michael Herr: «Yo fui a cubrir informativamente la guerra y la guerra me cubrió a mí.»[2] Muchos de sus colegas cruzaron un par de veces el campo de batalla y no volvieron a pisarlo más. Herr solía pensar que esos periodistas que utilizaban sus contactos para no permanecer físicamente en el campo de batalla eran los más serios y sanos. Lo creía en realidad, pero a pesar de ello era incapaz de cubrir la guerra a distancia. Cuando se trasladó a Vietnam, suponía que «para ser testigo bastaban los ojos»,[1] pero no tardó mucho en reconocer su error. Y con ello, asumir el placer que le producía encontrarse y formar parte activa de la batalla.

No creo exagerar si digo que el extraño amor de la guerra termina de revelarse en la insolencia de periodistas como Michael Herr. Al principio su obsesión se limitaba a estar «tan cerca de ellos como era posible sin ser realmente uno de ellos»,[2] pero con el paso de los meses va saliendo a flote el entusiasmo y placer que le provocaba «andar con los soldados y acercarse a la guerra, tocarla, perderse en ella, ponerte a prueba».[3] La complicidad que establece con esos muchachos termina por desdibujar el resquicio que lo separaba. Herr no tardó mucho en permitir que los soldados le ayudaran a cargar su equipo, lo aceptaba con la condición de que él vigilara el terreno por ellos. También resultó un torpe y temeroso auxiliar médico. Ese intercambio de funciones continuó sin sobresaltos hasta que un día ese periodista dio un paso sin retorno en una pista aérea de Can Tho. Se parapetó detrás de unos sacos y disparó un arma automática para cubrir un contraataque de cuatro soldados norteamericanos que intentaban regresar a su posición. Imposible saber si uno de sus disparos había resultado mortal:

> Por la mañana, había unos doce vietnamitas muertos por el campo en el sitio hacia el que habíamos disparado. Mandamos un camión para que los cargaran y se los llevaran. Todo sucedió tan deprisa, como suele decirse, como ha dicho siempre todo el que ha pasado alguna vez por ello; estábamos por ahí fumando hierba y oyendo lo que parecían los fuegos artificiales del Tet que venían de la ciudad, luego fueron acercándose más hasta que ya no estábamos fumados, hasta que había pasado la noche y miré los cargadores vacíos que había a mis pies tras la berma y me dije que nunca habría forma de saberlo seguro. No recordaba haberme sentido nunca tan cansado, tan cambiado, tan feliz.[1]

Creo que esa extraña felicidad que sienten Herr y otros corresponsales al verse fagocitados por la guerra, resulta clave para identificar la sensación de placer que mueve al superviviente canettiano. Su crónica representa la historia de un deseo que se persigue hasta que se convierte en una experiencia real e inmanejable. Estamos frente a un chico recién graduado en literatura que descubre en la guerra una pasión que desborda. Terrible, mortal, excitante. Lo extraordinario no solo es que Herr la experimenta con fuerza, sino que confiesa su gozo sin disculparse en una narración que no es apta para mentes prácticas o prejuiciosas. Al leerlo uno tiene claro que no hay otro lugar en el mundo donde a Michael Herr le hubiera gustado estar.

La contagiosa proximidad que siente por aquellos muchachos que le ofrecen su casco, su colchón o su chaleco antibalas no le impide, sin embargo, ser crítico con acciones que solo puede calificar de asesinas o dementes. Como cuando confiesa su repugnancia por los soldados que echaban perros a la gente o por el soldado gordo que posó para una fotografía orinando en la boca abierta del cadáver de un combatiente

norvietnamita. En cualquier caso, Michael Herr sentía que estaba en el mismo barco que el ejército norteamericano. Se había convertido en lo que los marines llamaban «un tipo que comparte toda nuestra mierda». Tan conectado se sentía a los soldados que incluso los muertos empezaron a contarle su historia, siempre con idéntica demanda: «Ponte en mi lugar.»[1] Y Herr lo hacía. En cambio, resulta escandaloso que dedique tan poco espacio a escuchar y narrar al enemigo. Incluso cuando describe su desconcierto al ver cómo se apartaban los niños vietnamitas de su paso, lo hace desde su propia incomodidad. Es difícil comprender cómo un tipo con la vocación y talento de Herr puede caer en esa mezcla de fascinación y parcialidad que le hace ser absolutamente incapaz de prestar atención al dolor y resentimiento del pueblo vietnamita.

Su entusiasmo en el frente de Vietnam recuerda mucho aquella necesidad que Canetti atribuía a los «buscadores de supervivencia». En medio de la selva, la obsesión del periodista por experimentar la guerra de cerca resultaba extravagante incluso para los soldados. Después de todo, se trataba de un no combatiente que había llegado, y permanecía en el campo de batalla, por su propia voluntad. De ahí que no fuera raro que un marine cruzase la base entera para ver a un corresponsal con sus propios ojos. Herr y sus colegas eran algo insólito, bichos raros. Resulta hilarante, por ejemplo, el momento en que Viajero de Día –un soldado especialmente obsesionado con el tiempo– casi deja caer al suelo los melocotones que llevaba en las manos al escuchar a Herr:

> –Un momento..., espera un momento –dijo–. ¿Quieres decir que no tienes que estar aquí y estás?
>
> Asentí.
>
> –Bueno, deben pagarte bastante pasta.
>
> –Si te dijese lo que me pagan te deprimirías mucho.
>
> Movió la cabeza.
>
> –No habría dinero bastante para hacerme venir aquí si no tuviese que venir.[1]

Esa mezcla de intoxicación y dicha de los corresponsales de guerra confundía a los soldados. Muchas veces no sabían qué pensar de ellos, cómo acercarse o qué decirles. Algunos les insultaban y reclamaban por vivir de su desgracia: les apodaban «deseamuertos», «adoradores del héroe», «buscaheridas» y, muy significativamente: «amantes de la guerra». Otros, por contra, los trataban de usted y les pedían encarecidamente que contasen las cosas «como eran». Tenían la sensación de que nadie conocía de verdad lo que estaban pasando en aquella selva, al otro lado del mundo.

Michael Herr admite que los corresponsales, igual que los marines, tenían fantasías bélicas alimentadas por años de ver películas en el

cine. No cabe duda, eran parte y producto del relato heroico. Se contaban con deleite sus propias películas; no por un sadismo barato, sino por experimentar y recrear lo sublime de un fenómeno en el que también advertían un lado poético o estético. Quizá el valor de su mensaje consista en que solo comprende el encanto de la guerra quien se abandona a ella sin complejos. Pienso por ejemplo en el instante mágico en que todos los ruidos de la selva paraban de golpe o cómo los seis tonos de verde de la vegetación de Vietnam les obligaban a detenerse y disfrutar del paisaje. Es en esos detalles minúsculos donde se desvela ese terrible amor que fusiona la violencia y la belleza. No son pocos los momentos en que el gozo de Herr y sus colegas irrita. Luego uno sospecha que la exploración del propio deseo es parte de su vocación por narrar –esto es, por tratar de comprender– un suceso que empuja a los individuos a cruzar límites y umbrales desconocidos. Reconocer el éxtasis que conlleva esa intensidad es parte de un ejercicio narrativo extremo que pretende encarar la propia bestialidad. Así describe a Flynn, un periodista con aspecto de actor que es muy popular entre los soldados:

> No era muy distinto del resto; le fascinaba profundamente la guerra, *aquella guerra*, pero lo admitía, sabía en qué posición estaba y se comportaba como si no hubiese nada de lo que avergonzarse. Esto le daba una visión de Vietnam profunda, sombría, definitiva, un conocimiento de la barbarie que muy pocos de sus detractores habrían comprendido.[1]

El más afectado y extravagante de la tropa de periodistas era Tim Page. Ya antes de aterrizar en Vietnam, Herr había oído hablar tanto de él que llegó a tener la sensación de conocerlo. Su entorno insistía en que no dejara de buscarlo en cuanto llegara. Lo describían como un niño chiflado, pero en realidad Page era un fotógrafo temerario. Sus imágenes no eran muy buenas técnicamente, pero las tomaba en lugares a los que nadie se atrevía a acercarse. De ahí que siempre pudiera venderlas a buen precio, tuviera más de doscientas heridas de guerra y alguna vez hubiera permanecido horas flotando en el agua, antes de que pudieran rescatarlo.

Page era otro hombre a quien la guerra había expropiado la juventud. Herr lo conoce a los veintitrés años y ya entonces piensa que le hubiera gustado encontrarlo «cuando aún era joven». Era tan loco y entrañable como le habían advertido. En aquel momento, se había quedado sin dinero y sus amigos cuidaban de él. Solía mezclar historias de distintas guerras en sus conversaciones y hablaba mucho de sí mismo, siempre en tercera persona. Extrañamente, nunca resultaba molesto. Tiempo después, fue herido de gravedad: un trozo de metralla le atravesó la frente y se le hundió en la base del cerebro. Contra todos los pronósticos, sobrevivió. Cuando Herr lo visitó en el

hospital, le confesó que Vietnam se había acabado ya para él.

Posteriormente, Page se instaló en Nueva York con su novia. Enseguida comenzó a hablar una y otra vez de la guerra. Recordaba, entre lágrimas, lo felices que habían sido todos en Vietnam. Una mañana, recibió la carta de un editor inglés que le proponía escribir un libro que se titulara: «Acabemos con la guerra». El objetivo, según el propio editor, era quitar, de una vez por todas, «todo encanto a la guerra». Page no podía dar crédito a esa petición. Le enfurecía. Totalmente indignado alzaba y bajaba las manos para subrayar lo absurdo del asunto:

> –Oh, la guerra es buena para uno, no puedes quitarle su atractivo a eso, es como intentar quitárselo al sexo, intentar quitarles su encanto a los Rolling Stones.
>
> [...]
>
> –Bueno, ¡tú sabes de sobra que eso no puede hacerse!
>
> Los dos nos encogimos de hombros y Page se quedó pensativo un rato.
>
> –Vaya idea –dijo después–. ¡Qué risa! ¡Quitarle su jodido encanto a la jodida guerra![1]

Llegó un momento en que Herr también supo que debía irse de Vietnam. No deseaba transformarse en uno de aquellos periodistas obsesivos que «tenían que tener continuamente una guerra en marcha». Tipos que no podían vivir en la paz, que no la soportaban. Pero esa decisión no evitó que su integración en la vida normal resultase tormentosa. Como muchos soldados, el corresponsal repatriado se sentía a menudo incompleto, vacío, desesperado:

> Volver fue una bajada desde luego. Tras algo como aquello, ¿qué podías encontrar que te emocionase, que pudiera compararse, qué podías hacer para sustituirlo? Todo parecía un poco soso, por todas partes acechaba el aburrimiento, dejabas siempre pequeñas reliquias para no perder el contacto, para que siguiera siendo real, te aferrabas a la música que había estado contigo [...]. Echabas de menos el escenario, echabas de menos los soldados, la emoción, los sentimientos que habías tenido donde no había que inventar ningún drama, jamás.[1]

Nadie encarna mejor el proceso de desintoxicación de un «buscador de supervivencia» que Herr. Ya se sabe, el amor enfermo tiene como correlato la dependencia. Al mes de su regreso, comienza a experimentar síndromes de estrés postraumático. Se separa de su mujer durante un año. Una noche se despierta convencido de que la sala de su casa se halla repleta de marines muertos. Luego se encerró dieciocho meses para escribir la historia de su experiencia en Vietnam. El éxito de *Despachos de guerra* fue inmediato, así que se muda a Inglaterra, donde intenta pasar desapercibido. Pero al final lo convencen para participar en el guión de dos películas: *Apocalypse*

Now, de Francis Ford Coppola, y *Full Metal Jacket*, de Stanley Kubrick, posiblemente las mejores jamás filmadas sobre la guerra.

LAS NUEVAS GUERRAS SIN RELATO

Es cada vez más difícil encontrar en la actualidad una guerra en la que soldados se enfrenten a otros soldados. Cuando un ejército nacional llega a ser movilizado es para oponerse a grupos que se enmarcan como terroristas o criminales. Este giro, como recuerda Achille Mbembe, ha hecho que la población civil se haya convertido en el objetivo mayoritario de las guerras que presenciamos. Con la revolución armamentística y tecnológica, las batallas que se llevaban a cabo para expandir o defender las fronteras estatales han dado paso a operaciones relámpago que tienen como fin la sumisión del enemigo.[1]

Las guerras actuales han transformado las formas de provocar la muerte. Hoy en día se generaliza el uso de aviones teledirigidos entre las grandes potencias militares. La experiencia en el campo de batalla se ha adelgazado considerablemente. Esto forma parte de una política que extiende y establece el «asesinato selectivo» para economizar los recursos y riesgos propios de la guerra. Dar la muerte se ha despersonalizado hasta tal punto que el perpetrador puede operar el dron y lanzar un misil a miles de kilómetros de distancia de su objetivo, ignorando completamente la identidad de aquellos a quienes le han ordenado eliminar. Nos hallamos lejos, muy lejos, del código ético y la corporalidad que desplegaban los héroes acampados frente a una muralla o parapetados tras una trinchera.

Como en tantas otras experiencias posmodernas, el contacto con el enemigo está hoy día mediatizado por la pantalla. El teleoperador del dron puede pasar su jornada de trabajo buscando en cinco monitores a tipos con pinta de terroristas. Uno lo imagina volteando a ver el reloj de tanto en tanto, para luego tomar sus llaves y salir de ahí para ir a recoger a sus hijas al ballet. La identidad de estos *neosoldados* se resguarda rigurosamente bajo el secretismo y la opacidad que acostumbran a rodear las misiones de inteligencia militar. No es solo que esos sujetos pasen inadvertidos, sino que aun después de conocer sus rutinas cuesta llamarlos pilotos de guerra. Uno se pregunta si es correcto denominar «soldado» a quien puede asesinar al enemigo sin exponerse él mismo, en ningún momento, a la muerte.

Este tipo de invulnerabilidad es muy distinta de la sensación que asalta al superviviente canettiano. El operador del *joystick* no parece experimentar aquel poder inconfesable del guerrero que se veía caminando sobre un montón de cadáveres que bien pudieron ser él mismo. Nada en su acción recuerda el culto heroico que se rendía a quienes abandonaban el hogar para arriesgar la vida en el frente de

batalla, junto a otros. Más que la noción convencional de una guerra, los ataques con drones recuerdan un coto de caza. Se producen en un área jurídicamente permitida o amparada por el Estado para poner a prueba la habilidad de aquellos individuos que pueden identificar, perseguir y alcanzar una presa escurridiza. La experiencia de la guerra se ha diluido en un trofeo de feria.

No extraña demasiado que esta nueva forma de dar muerte no parezca afectar la experiencia vital de los nuevos regimientos de café y silla ergonómica. No se trata ya de que el relato de los pilotos de dron sea calamitosamente pobre en experiencias, sino de que su lugar y horario de trabajo se asemejan cada vez más a los de cientos de miles de burócratas encerrados a diario frente a una pantalla. La apabullante asimetría que acompaña la tecnología militar ha generado una forma de guerra posheroica: sin cuerpo, sin riesgos, sin reconocimiento, sin trauma, sin épica.

Probablemente la tendencia a robotizar los ejércitos terminará por dar la puntilla a aquel romántico amor bélico que movilizaba y transformaba a los combatientes hasta bien entrado el siglo XX. En el futuro próximo los drones serán autónomos y es más que probable que podrán iniciar ataques por propia cuenta. Esto supone poner en jaque no solo la ética, sino el oficio de la guerra. Y es que, como apunta Dardo Scavino, no parece casual que altos militares de la *Air Force* estadounidense se resistan a emplear drones; la efectividad de los aviones no tripulados atenta contra la épica y el prestigio ancestral que rodea la figura del piloto de guerra. Su cuerpo se suma a la serie de profesionales que están en riesgo de ser sustituidos por computadoras o robots. Ya no se trata únicamente de que los *geeks* especializados en el «asesinato selectivo» estén sustituyendo la figura del piloto capacitado y habilidoso, sino de que la doctrina del *zero-death* atenta contra la cultura estadounidense que durante décadas ha enaltecido y comercializado a los grandes héroes de la guerra a través de películas o series de televisión.[1]

La experiencia posheroica de las guerras actuales prescinde de los buscadores de supervivencia. La pregunta que surge es a quién favorece, entonces, que nos encaminemos a una guerra sin relato, sin héroes, sin grandes lamentos ni víctimas. Eso es al menos lo que las actuales narrativas e imágenes bélicas pretenden proyectar y hacernos creer: que la tecnología militar ha adquirido tintes quirúrgicos y evita tanto el dolor propio como el ajeno. Que se trata de acciones letales, bien calculadas y programadas. Que si hay bajas civiles son daños colaterales, accidentes que deben asumirse como se acepta la mala fortuna. En las nuevas formas de destrucción se borran o sustraen significativamente el dolor de las víctimas. El gobierno de Estados Unidos cree haber aprendido la lección. Tras el profundo rechazo

público que suscitó la Guerra de Vietnam, ha centrado sus esfuerzos en controlar cada vez más las imágenes que revelan el daño de la población civil tras los bombardeos.

La evolución del registro de guerra es apabullante. La imagen no llega después para registrar el daño de un ataque, sino que ellas mismas protagonizan la ofensiva. Son la guerra en sí misma. Durante la batalla de Irak en 1991 –la primera guerra televisada en directo y, paradójicamente, la última que se declaró formalmente entre Estados–, el cielo de Bagdad llegó a las televisiones de nuestras casas iluminado de verde. Ráfagas fosforescentes incendiaban la pantalla, mientras nosotros seguíamos cómodamente, desde el sofá reclinable, el desarrollo de los bombardeos y la respuesta de las defensas antiaéreas. La «Tormenta del Desierto», se tituló aquel *show*. Esa obertura de luces y sonidos sobre el cielo de la capital iraquí sería solo el preámbulo; desde entonces, las operaciones militares se asemejan cada día más a los juegos de video.

Harun Farocki recuerda que dos tomas aparecidas en la transmisión de aquella primera guerra de Irak acabaron por representar el nuevo tipo de imagen. La primera estaba filmada por una cámara aérea y mostraba generalmente un terreno, una casa, una bodega, una fábrica, un aeropuerto o un vehículo. En el mismo centro de la imagen recortada aparecía una mira que vacilaba hasta posarse y permanecer quieta unos segundos. Aquella crucecita indicaba que nos encontrábamos ante un blanco a punto de ser destruido. Casi sin advertirlo, los no combatientes nos convertíamos en el testigo involuntario y privilegiado de un asesinato. Después podíamos cambiar de canal o salir a tomar algo con los amigos con la certeza de que la guerra seguiría ahí:

> En las imágenes con la mira en el centro en general no vemos personas. El campo de batalla se muestra desierto. Al mirar una de estas series de imágenes inevitablemente se piensa en una guerra que continúa en modo automático tras la desaparición de la humanidad de la faz de la tierra. El programa bélico es ejecutado por máquinas de guerra autónomas.[1]

Esta guerra sin personas, automática y continua forma parte de una política de des-sensibilización destinada a coartar nuestra capacidad de condolernos y nuestra indignación por el ejercicio de la muerte en las guerras actuales. El protagonismo y las experiencias que se han sustraído a los pilotos profesionales nos los han traspasado a los testigos involuntarios. Más que espectadores, la producción de imágenes de las nuevas guerras nos involucra. Hay algo en el hecho de contemplar esas imágenes aéreas de destrucción que nos convierte

incluso en cómplices. Es nuestro ojo el que apunta.

La segunda toma que menciona Farocki es todavía más perturbadora. Se trata de una imagen que también se popularizó en aquella guerra de Irak, en 1991. Bajo una clara influencia del cine de ficción, la producción militar de imágenes optó por montar cámaras en la punta de los proyectiles que lanzaba. Con ese gesto técnico, la trayectoria de un misil emulaba la mirada de una persona; como si se tratara de una película de acción o una caricatura, viajábamos en la punta de la bala. Aquellas tomas de carácter subjetivo tomaban o adoptaban nuestra posición. Al confundirse con nuestra perspectiva, aquella imagen terminaba por involucrarnos. La asociación personal que buscaban generar esas tomas subjetivas era tan perversa que en la imagen de la punta de los misiles solía aparecer la frase «Armas inteligentes», como si fuesen una extensión nuestra. De golpe, uno mismo era lanzado sobre un puente o un hospital.

Tanto en el caso de las imágenes con mira telescópica tomadas desde un helicóptero o dron, como en el de las «cámaras suicidas» de los misiles crucero, la acción generaba un mismo desenlace. El impacto de la explosión sobre el objetivo a destruir era tan grande que el diafragma automático de las cámaras no lograba ajustarse a los contrastes generados por el fuego y el humo. Tras unos instantes de inestabilidad, la imagen se perdía o se fundía en negro, como si el ataque interrumpiera nuestra existencia misma. No ver más era su muerte y nuestra supervivencia. Las nuevas tomas de la guerra provistas por los militares –y retransmitidas ininterrumpidamente por la CNN– terminaron por convertirnos en protagonistas a nuestro pesar.

Desde los ataques terroristas del 11 de septiembre, la guerra ha devenido en misiones u operaciones relámpago. Los ejércitos no luchan contra otros ejércitos, sino contra grupos difusos e informales. Se invaden y ocupan países para capturar a un puñado de sujetos previamente calificados como terroristas o narcotraficantes. Ya ni siquiera es preciso declarar formalmente la guerra. Pienso en el asesinato selectivo del general iraní Qasem Soleimani, entre otros bombardeos que el ejército estadounidense ha puesto en marcha en años recientes para aniquilar a sus enemigos. La informalidad de las guerras actuales hace que incluso se olvide cuándo o por qué empezó todo, y que no parezca haber fin. En esta clase de ataques reina la toma aérea; los cuerpos, el rostro, los lamentos de las «víctimas colaterales» quedan literalmente de lado, al margen, fuera del campo de registro.

Las guerras se han domesticado, ya no giran en torno a la expansión de las fronteras físicas. Tampoco las protagonizan héroes que viajan y deben regresar del frente para dar cuenta de lo acontecido, sino grupos armados, muchas veces paraestatales. En todo caso, nadie espera ya

revelación alguna de la antigua figura del soldado narrador, en los términos en que este se constituía como superviviente. Ahora es más frecuente que los implicados muestren fotos de torturas a presos sospechosos. Con ello la labor del periodista crítico también ha cambiado; ya no implica preparar el pasaporte y trasladarse a un país lejano y exótico donde se hace la guerra, sino recolectar los testimonios de vecinos que padecen la violencia de forma cotidiana y contradicen las informaciones de las grandes pantallas.

Los enfrentamientos se han trasladado a las ciudades. Es en las calles y plazas donde combatientes y ejércitos improvisados pueden equilibrar parte de la desproporción de fuerzas respecto de los ejércitos tradicionales. Los civiles no combatientes han quedado en medio del campo de batalla. Eso explica que la vocación de narrar la guerra se haya democratizado, que ya no se necesite desplazar a corresponsales como Michael Herr o Robert Capa para revelarnos la verdadera cara de la guerra. Hoy son los propios ciudadanos los que suelen llegar primero para dar testimonio del horror mediante las cámaras de sus teléfonos móviles y dispositivos digitales. Ese cúmulo de imágenes, ese relato fragmentado y amateur, se erige como prácticamente el único medio para combatir la luz cegadora suministrada por aviones, helicópteros o drones.

2. LA LECCIÓN DE HOMERO

LA MALETA Y EL CONSUELO

El 26 de septiembre de 1940, Walter Benjamin subió las escaleras del Hotel Francia en Portbou. Caminó hasta la habitación número cuatro, dio vuelta a la llave y entró despacio. Estaba enfermo y cansado de huir de la persecución nazi. Poco antes, un puñado de guardias civiles apostados en ese pueblo fronterizo le habían impedido seguir su paso por la ruta Líster.

La negativa de los gendarmes franquistas bastó para que Benjamin se imaginara deportado y decidiese abortar su camino a Lisboa. En esa ciudad tenía planeado subir a un barco con destino a Nueva York, donde le esperaba Theodor Adorno y otros compañeros de la Escuela de Frankfurt exiliados. Pero le faltaba un permiso que la legislación española acababa de crear. También le faltaban fuerzas. Hacia las diez de la noche, en ese pequeño pueblo de los Pirineos, Benjamin ingirió una dosis importante de morfina y aguardó su muerte.

Gracias a una factura del hotel a su nombre, sabemos que a Walter Benjamin le cobraron cuatro noches de habitación, cuatro llamadas telefónicas y cinco refrescos de limón. También una serie de gastos extras en riguroso y macabro orden de aparición: «farmacia», «vestir al difunto», «desinfectar», «lavar colchón», «blanquear».[1] Lo que no sabemos es el paradero de la maleta negra donde transportaba los documentos que consideraba más valiosos; además de cartas, revistas y una radiografía, en esa valija llevaba un manuscrito al que aseguraba cuidar más que su propia vida.

Nadie sabe con certeza de qué texto se trataba. Se especula con que en la maleta viajaba un manuscrito más acabado de las *Tesis sobre la historia*. La versión que conocemos de ese libro no es más que un compendio de notas escritas al vuelo entre 1939 y 1940. En aquellos años, el filósofo apuntaba sus reflexiones por todas partes: en su cuaderno, en papeles sueltos, en los márgenes de los periódicos que leía a su paso. Estos apuntes sobrevivieron gracias a Hannah Arendt, a quien Benjamin había entregado una copia mimeografiada en Marsella con la intención de que la hiciera llegar personalmente a Adorno. Aquella entrega se produjo finalmente en 1941, cuando Arendt se refugió en Nueva York.

Si algo revela la peripecia de las célebres *Tesis*, es que se trata de un texto en fuga. De alguna forma, ese carácter inacabado y portátil favoreció que sus reflexiones sobre el concepto de la historia

estuvieran plagadas de metáforas y aforismos. Es un documento extraordinario, no solo por la potencia de un pensamiento rico de imágenes, sino por su carácter profético. Sorprende hasta qué grado Benjamin dibujó el oficio del historiador antiheroico y previó la catástrofe que estaba por cernirse en el centro de Europa. Esas breves tesis transmiten el hartazgo y desasosiego de un hombre que pronto se daría por vencido.

Lo inaudito es que el discurso fragmentario y desesperanzado de Benjamin, lejos de paralizar, termina por impulsar a la acción. Su crítica a la modernidad gira en torno a interpretar y comprender de otra forma el paso de la Historia; es una llamada a desconfiar de la noción de progreso y a reconsiderar de otra forma el devenir del tiempo humano. Con su crítica al historicismo hegemónico, busca espolear al verdadero historiador –a quien denomina «materialista histórico»– para que asuma su oficio de forma comprometida. En suma, convoca a los historiadores dispuestos a ajustar cuentas con su tiempo. Con un tono casi militante, la secuencia puntual de sus *Tesis* recuerda el espíritu de los manifiestos del siglo XX.

Como primer paso, Benjamin pide expulsar la apatía del corazón. Le preocupa que esa acedia impida aprehender la imagen histórica auténtica, esa imagen que, como la poesía, resplandece de forma fulgurante e intempestiva. Luego su desconsuelo deviene denuncia: el historiador perezoso y negligente empatiza siempre con el poderoso, con el vencedor. Si esta suerte de identificación con el héroe de leyenda no es banal, es porque acaba perpetuando una cadena y una lógica de dominación. Su diagnóstico al volver la vista atrás es contundente: quienes someten y dominan en el presente son herederos de los que vencieron tiempo atrás. Su relato conserva, mantiene y perpetúa una relación de fuerzas que los favorece. Ya se sabe, contar la historia suele ser el primer botín de guerra.

En la séptima tesis, Benjamin llama a romper ese cortejo triunfal que impide otra forma de escribir la Historia. Sabe que la vocación emancipatoria exige romper la inercia y dar la espalda a esa terca fe en el progreso histórico que avanza «por encima de esos otros que hoy yacen en el suelo».[1] La consigna ha de ser interrumpir el relato de transmisión histórica que enaltece y privilegia a los poderosos una y otra vez. Dejar de lado el elemento épico-heroico que nos lleva a visualizar la historia como una larga cadena de victorias de caudillos y conquistadores. Atacar sin miramientos la vieja tendencia a empatizar con el vencedor que pasa por encima de los otros. En definitiva, Benjamin nos convoca a asumir la tarea de cepillar la historia a contrapelo.

El momento destructivo al que nos recluta Benjamin está consagrado a la memoria de los vencidos. Basta con abandonar el cuerpo de las

célebres tesis y rastrear los fragmentos arrebatados de esos apuntes marginales para encontrar la potencia política de su llamado a recobrar la experiencia negada. En esas notas sin patria, Benjamin incita a emprender la reconstrucción de la Historia universal. Cepillar la historia a contrapelo implica, ante todo, subvertir el relato hegemónico, ser capaces de prestar atención a historias minúsculas, borradas, no narradas.

Benjamin nos pide tomar distancia y observar al inventario de la cultura oficial como un trofeo de guerra, un beneficio de conquista. Una galería ordenada y constituida para exhibir las mil caras de un triunfo que funda y perpetúa el dominio sobre presas derrotadas. Hombres y mujeres sin voz, despojadas de relato. Su diagnóstico es claro: la relación de los bienes culturales revela el esfuerzo de los productores del inventario por conservar el estado de las cosas, por crear un orden que oculta otros. Por eso clama que es el momento de destruir la empatía con la que el vencedor se beneficia. En el margen de su cuaderno se encuentran estas notas sueltas:

> Ejemplo de representación histórica auténtica: «A los que vendrán» [véase el poema de B. Brecht]. De los que vendrán no pretendemos gratitud por nuestros triunfos, sino rememoración de nuestras derrotas. Eso es consuelo: el consuelo que solo puede haber para quienes ya no tienen esperanza de consuelo.
>
> Considerad lo oscuro y el gran frío de este valle que resuena de lamentos.
> [Véanse los últimos versos de la *Ópera de tres centavos*, de B. Brecht.]
> (Para la empatía con el vencedor.)[1]

Imaginar a Benjamin anotando de memoria esas líneas de Brecht estremece. Oscuridad, frío y lamento desvelan bien el *pathos* de una época secuestrada por los delirios fascistas. Benjamin nos pide distanciarnos de los que siempre han vencido. Empatizar, de una vez por todas, con quienes no gozan de nombre y lugar en la Historia. El *véanse* los versos de Brecht revela el lugar decisivo que atribuye a la literatura para tomar posición política y tratar de subvertir ese orden. En tiempos realmente sombríos, tómese la poesía como herramienta crítica y esclarecedora. Ese dar consuelo es una forma de acción, de solidarizarse con los que padecen. También un refugio para aliviar la pena. He ahí la esperanza que albergaba Benjamin.

En todo caso, la decisión ya estaba tomada aquella noche de otoño en Portbou. Uno imagina a ese hombre de cuarenta y ocho años apartándose la pipa de la boca, doblando los lentes y quitándose el reloj de la muñeca izquierda. Abrir esa maleta destinada a extraviarse y ordenarlo todo por última vez. Uno imagina a Walter Benjamin recostándose sobre la cama tendida, perdiendo la vista en el techo de su habitación. Marchándose con un gusto amargo en la boca.

Poco después de haber estallado la Guerra Civil española, Simone Weil decidió dejar sus clases en París y tomar un tren a Barcelona para alistarse como voluntaria en la columna anarquista de Durruti. No le gustaba la guerra, pero sintió la obligación moral de apoyar al bando republicano ante el avance de la rebelión franquista. Como otros brigadistas y corresponsales extranjeros que cubrieron aquella guerra, Weil entendió que lo que se ponía en juego en España era defender la libertad y la democracia en el mundo frente al fascismo. No se equivocaba.

Su experiencia en la Guerra Civil española terminó por reafirmar su impulso por experimentar en carne propia una situación concreta para luego reflexionar filosóficamente sobre ella. Pienso en esa inmersión anterior que había realizado en 1934 y 1935 al trabajar en las fábricas de Renault y Alsthom para luego escribir sobre la condición obrera. De su experiencia en el frente contamos con «Diario de España», treinta y cuatro páginas escritas en su cuaderno de notas sobre aquella guerra que acabó mal.

Al inicio, Weil confiesa su estupefacción ante la aparente calma que se respiraba al llegar a Barcelona y cómo necesitó algo de tiempo para advertir que el poder estaba en manos del pueblo: «Estamos actualmente en uno de esos periodos extraordinarios que hasta ahora no han perdurado, en los que aquellos que siempre han obedecido asumen responsabilidades.»[1]

El 17 de agosto, Simone Weil recibió su fusil. Había dejado la Ciudad Condal para trasladarse al campo de batalla en el campo aragonés. Aquella tarde la aviación enemiga realizó un bombardeo, el estruendo era terrible. Weil tomó su «bonito mosquetón» y se incorporó al campo de batalla con otros soldados republicanos. Se tumbó en el barro y disparó a unos aviones que volaban demasiado alto. Más tarde, vio quemar un cadáver «azul, devorado, horrible» y confesó que disfrutaba en la expedición. Aquella satisfacción no duró mucho, con el paso de los días hay misiones que califica de absurdas o criminales. Su parte de guerra tiene un pulso narrativo notable: «Me tumbo sobre la espalda, miro las hojas, el cielo azul. Un día muy bello. Si me cogen, me matarán..., pero es merecido. Los nuestros han derramado mucha sangre. Soy moralmente cómplice. Calma completa.»[1]

Su historia es la de una caída. El final de su participación en la Guerra Civil española no podría ser menos heroico. Ella y otros compañeros voluntarios habían encontrado una choza, se escondieron y levantaron barricadas para no ser vistos. Tras un rato, un combatiente alemán se quejó de que no había sal, aceite, ni legumbres para comer y un oficial ordenó a Weil ir a la cocina. Paralizada, no se atrevió a protestar y accedió. Y, como si se tratara de una

tragicomedia, no tardó en quemarse una pierna con aceite hirviendo, así que quedó al margen de la expedición. Sin haber cumplido dos meses en España, Weil tuvo que ser evacuada del frente.

Quizá su experiencia junto al Ebro fuera breve, pero descolocó a Simone Weil por completo. Haber respirado el olor «de sangre y terror» termina marcando profundamente su postura sobre aquella guerra. En diversas cartas confiesa que, si bien ha dejado España a su pesar y con la intención de reincorporarse al frente una vez recuperada, después ha decidido no hacerlo. Ya no siente ninguna necesidad interior de participar en una guerra que, *a posteriori*, no le parece libertaria sino únicamente ligada a los intereses de Rusia, Alemania e Italia.

Los fusilamientos y las expediciones punitivas de su propio bando la habían decepcionado especialmente. Había descubierto que el término «fascista» era convenientemente elástico. Narra, por ejemplo, la arbitrariedad con que los republicanos ejecutaban a panaderos y presuntos combatientes de quince años. Cuenta cómo unos compañeros milicianos le explicaron entusiasmados que habían capturado a dos sacerdotes; a uno lo mataron allí mismo de un disparo y al otro, que lo había visto todo, le dijeron que podía marcharse. Luego, a los veinte pasos, lo abatieron por la espalda. Con una mezcla de incredulidad e indignación, Weil apunta en su cuaderno: «El que me contaba la historia se asombró mucho de no verme reír.»[1]

Esta clase de abusos no solo orillaron a Simone Weil a denunciar los excesos del bando republicano, sino también a repensar la naturaleza misma de la guerra. Más que escandalizarse por las sangrientas batallas o las cifras de la masacre, le trastorna ver la indiferencia «con respecto al hecho de matar a alguien». Intuye que lo esencial de la guerra está ahí, en la apatía que observa continuamente entre sus mismos compañeros de lucha. Le asombra que ni siquiera los intelectuales «blandos e inofensivos» que combatían y paseaban a su lado expresasen la menor repulsión, desagrado o rechazo por toda aquella sangre inútilmente derramada.

También le indigna descubrir que los míseros y dignísimos campesinos de Aragón, por los que ella había acudido a luchar, no suscitaban la menor curiosidad entre los milicianos. Le resultaba insoportable comprobar cómo, allí mismo, en el frente, se reproducían las desigualdades contra las que supuestamente buscaban enfrentarse. En realidad, aquella indiferencia ponía de manifiesto el abismo que separaba a los combatientes de la población desarmada: una brecha «semejante a la que separa a los pobres de los ricos».

De este modo, el compromiso moral de Weil por participar en aquella guerra se fue desvaneciendo. Se había alistado como voluntaria para luchar a favor de la igualdad y la emancipación, y se

topaba de lleno con la verdadera cara de la guerra: crueldades gratuitas hacia un enemigo que no se respetaba lo más mínimo. Esto la desquicia. Cuenta que incluso en una ocasión estuvo a punto de detener el fusilamiento de un sacerdote. De alguna forma, el hecho de atestiguar directamente la barbarie ejercida por su propio bando le permite construir una mirada crítica sobre el ejercicio de violencia que atestiguó en primera persona. En una carta a Georges Bernanos, le habla de la metamorfosis de compañeros pacíficos que tras sumergirse en la atmósfera de la guerra derramaban sangre con evidente placer:

> En cuanto a mí, tuve el sentimiento de que, cuando las autoridades temporales y espirituales han puesto una categoría de seres humanos fuera de aquellos cuya vida tiene un precio, no hay nada más natural para el hombre que matar. Cuando se sabe que es posible matar sin arriesgarse a un castigo o una reprobación, se mata; o al menos se rodea de sonrisas alentadoras a aquellos que matan. Hay ahí una incitación, una ebriedad a la que es imposible resistirse sin una fuerza de ánimo que me parece excepcional, puesto que no la he encontrado en ninguna parte.1

Resulta muy significativo que Weil comparta su profunda desilusión con un hombre monárquico y católico como Bernanos. Había quedado prendada de su honestidad tras leer su libro *Los grandes cementerios bajo la luna,* así que le importaba poco que ideológicamente se hallasen en las antípodas. Era la única persona que conocía que había participado en la Guerra Civil española y había opuesto resistencia a la barbarie de su propio bando. Su denuncia sobre las atrocidades cometidas por los franquistas sublevados, a los que había apoyado, terminó por conmover profundamente a Weil. Ese gesto hacía a aquel hombre extraño «más cercano, sin comparación, que mis camaradas de las milicias de Aragón, esos camaradas a los que, sin embargo, yo amaba».1

En tiempos de guerra, aquella distancia crítica tendría un costo. Simone Weil sabía que se la iba a juzgar o bien de romántica, o bien de traidora. El título del artículo que escribió poco tiempo después de luchar como miliciana republicana no deja duda: «Reflexiones para disgustar». Sabe que su denuncia de los excesos y fracasos del bando republicano terminará por indignar a muchos camaradas, pero no le importa demasiado. Su compromiso era erradicar las formas de dominio, sometimiento y humillación; no reproducir una violencia similar a la de los fascistas contra quienes combatían. Y es que el abuso y la brutalidad de las tropas franquistas eran de alguna forma esperables; luchaban contra sujetos que habían dado un golpe de Estado y habían violentado la ley desde el principio. Poco había que aprender de su crueldad. Lo que no sospechaba Simone Weil fue descubrir lo natural que era para todos los hombres matar. Y esa

enseñanza se le revela en la propia mentira, la propia coacción, la propia violencia. En esos compañeros de lucha que estimaba y que sin embargo eran absolutamente incapaces de sentir repulsión al someter y humillar a otro cuerpo. Al quitarle la vida.

Tras su paso por el Ebro, Simone Weil aprendió que las guerras no pueden explicarse como un mero enfrentamiento entre naciones o ideologías. Que esa perspectiva es limitada y no podrá explicar jamás la violencia que ciega y desborda a los hombres que se ven envueltos en ella. Luchar junto a milicianos fue clave para quedar vacunada contra cualquier dogmatismo o patriotismo ingenuo, para comprender que el problema de la guerra estriba en «la actitud con respecto a matar a alguien». Nada más.

LA FUERZA QUE TRANSMUTA

Después de participar en la guerra, Simone Weil regresa a Francia y retoma sus clases. Se aleja de sus compañeros anarquistas y, de tanto en tanto, tiene revelaciones místicas. Son años marcados por el dolor físico: recuperarse del accidente sufrido en el frente fue largo y complicado, y sus dolores de cabeza se agravaron crónicamente, hasta el punto de verse obligada a internarse en un sanatorio suizo durante unas semanas. Allí conoce a un estudiante de medicina a quien traduce algunos fragmentos de la *Ilíada*. A partir de ese momento, la recuperación también fue cosa de Homero.

Tras la ocupación nazi de Francia, Simone Weil tiene que huir al sur. Esta vez es la guerra la que va por ella. Se refugia en Marsella, donde se mantiene en la clandestinidad trabajando como jornalera en un viñedo, mientras, por las noches, lee la *Ilíada*. El ruido de la guerra le hace sentir las palabras y acciones de Héctor, Patroclo y Ulises muy próximas. Le parece el reflejo de la crueldad y la barbarie que ella misma atestiguó en España pocos años atrás. Lamenta que se lea tan poco a Homero en aquellos tiempos oscuros. Estaba convencida de que sus páginas resultarían especialmente conmovedoras a los obreros y campesinos, aquellos «que saben lo que es luchar y sufrir».[1]

A finales de 1940, publica *La «Ilíada» o el poema de la fuerza* en Cahiers du Sud, bajo el seudónimo de Émile Novis. Se trata de una reflexión profundamente poética sobre la desmesura de la guerra, el poder que afecta y ciega. Durante años, había creído encontrar la clave de la historia en el concepto de clase social, pero eso había cambiado tras ir a la guerra. A partir de entonces, la juzga inútil para reflexionar sobre las relaciones de dominación, alienación o cosificación. Tras ser testigo de la muerte y la crueldad en el frente, comprende que no puede formar «pensamientos claros sobre las relaciones humanas» sin poner en el centro la fuerza que arrebata. Esa condición objetiva la

encuentra desplegada, una y otra vez, en el poema de Homero:

> El héroe verdadero, el tema verdadero, el centro de la *Ilíada* es la fuerza. La fuerza manejada por los hombres, la fuerza que somete a los hombres, la fuerza ante la que se retrae la carne de los hombres. El alma humana aparece sin cesar modificada por sus relaciones con la fuerza, arrastrada, cegada por la fuerza que cree disponer, encorvada bajo la presión de la fuerza que sufre.[1]

A través de la ira de Aquiles y el sacrificio de Patroclo –el único héroe que nunca necesitó ser cruel–, Weil intuye que el impulso a la guerra está ligado a la desmesura. En la *Ilíada* uno percibe esa *hybris* que secuestra y desequilibra la conducta de los hombres, una violencia súbita que los sobrepasa y empuja a la muerte. Y el *pathos* propio de la guerra favorece que los hombres celebren crímenes y crueldades con lastimosa naturalidad. En eso convergen los enemigos declarados.

Al volver a las fuentes griegas –no solo relee a Homero, sino también a Plutarco y a Sófocles–, descubre que la barbarie es tan solo el resultado de la posición que se mantiene en una relación de fuerzas. Ello explica que «se es siempre bárbaro con los débiles», que no haya existido época que no conozca las matanzas masivas, los exterminios, los cuerpos insepultos. De ahí intuye que esa constante, que dice mucho de la tendencia humana a empuñar la espada, debe templar las esperanzas pacifistas. Empezando por las suyas. El golpe que asesta a los modernos e ilustrados apóstoles del progreso humano no puede ser más incisivo: «Querría proponer que consideráramos la barbarie como una característica permanente y universal de la naturaleza humana, que se desarrolla más o menos según las circunstancias que le son más o menos favorables.»[1]

Al releer la *Ilíada*, Weil descubre que los conflictos más encarnizados comparten el que «no tienen objetivo definible». Por eso tiene algo de superfluo el obsesionarse por buscar los motivos para explicar el origen de las guerras. Acontecen. Aqueos y troyanos no se masacraron durante más de diez años a causa de Helena. Weil insiste en que si algo compartían unos y otros era el hecho de «deplorar que hubiera nacido».[2] A nadie le importaba verdaderamente recuperar a esa mujer: aquel rapto era solo un pretexto que ha perdurado para velar el verdadero objetivo de esa masacre. Un objetivo que, significativamente, nadie define.

Tarde o temprano la fuerza ensordecedora termina por desbordar y someter a los hombres al castigo de los más fuertes, a la burla de los dioses. Ni siquiera el sensato Patroclo se resiste a experimentar la embriagadora sensación de invulnerabilidad que provoca una armadura prestada, y por ello dará ese paso más que lo condena. En el campo aragonés, Weil había sido testigo de la fuerza que mata. A partir de ahí, nada la perturba más que esa ceguera que invade a los

guerreros y se materializa en el sacrificio sin motivo. Le basta con alzar la vista para reconocer que el síntoma más angustioso de la nueva guerra que se cernía sobre Europa era que tenía menos realidad que la lucha entre los ejércitos de Aquiles y Héctor. Observa cómo los hombres se movilizan y luchan por palabras que alguien ha puesto en mayúsculas; cómo siguen soflamas carentes de un significado concreto para sus vidas. Ella misma había sido testigo de cómo sus compañeros de lucha republicanos no mataban hombres, sino «curas» y «fascistas». Que se sacrificaban a ellos mismos y los otros por abstracciones obtusas.

No es casual que Weil se detenga en el carácter interminable e inútil de la Guerra de Troya. Al pasar las páginas de ese violentísimo canto, advertimos que no eran más que hombres sometidos al flujo y vaivén de la fuerza; marionetas que lloran las muertes encajadas y luchan ferozmente por vengarlas y cobrar la afrenta. En definitiva, se trata de hombres trastornados por una guerra cuyo origen y propósito son, además, incapaces de evocar. El diagnóstico de Weil brota envuelto en un profundo desasosiego: «Para llevar a los hombres a las catástrofes más absurdas no se necesitan ni dioses ni conjuras secretas. Basta solo la naturaleza humana.»[1]

En la metamorfosis radica el sello inequívoco de la fuerza, su potencia y designio. Las batallas no las llevan a cabo hombres que reflexionan, sino hombres despojados de razones, que atacan, miran y tiemblan como animales. Weil tiene claro que la guerra «no es sino el arte de provocar esas misteriosas transformaciones».[2] Y que de ahí se desprende la necesidad de describir con detalle literario la transformación humana que acontece en el campo de guerra, el poder de la mutación. No es casualidad que la *Ilíada* se encuentre repleta de acciones que solo pueden expresarse mediante analogías: «Como el león que, irrumpiendo entre el ganado, despedaza…»; «como un águila de altivo vuelo que desciende a la llanura…».[1]

Pienso, sobre todo, en los últimos instantes de la vida de Héctor. De pronto, el héroe troyano se cansa de huir y espera petrificado el embate final de Aquiles. Entiende que los dioses ya han convocado su muerte y desenfunda su espada ataviado con la armadura que le había arrebatado a Patroclo. Segundos después, arroja su cuerpo sentenciado sobre el hijo de Peleo. Uno siente cómo la fuerza sujeta a Héctor. La fuerza que mata, repite Weil, transforma a los héroes hasta convertirlos en un cadáver, en una cosa, en una piedra.[2] Desplomado en el polvo, sin aliento, Héctor le suplica a su verdugo que una vez aniquilado devuelva su cuerpo. Le aterra pensar que los perros puedan devorar sus restos, lejos de sus padres y aquellos que pueden llorarlo. Honrar su muerte. En ese instante, no se equivoca Weil, ya era una cosa sin estar muerto.

La historia es conocida. El hijo de Peleo, embriagado por la fuerza, no atiende su súplica. En plena metamorfosis le espeta que no es posible pacto o juramento «entre los hombres y los leones». Lejos de compadecerse, Aquiles le relata al detalle las vejaciones que le esperan a su cuerpo. Arranca del cadáver de Héctor su lanza, lo despoja de la armadura, perfora sus tendones y pasa de un extremo a otro de sus pies una correa de cuero. Luego los ata al carro de tal forma que su cabeza queda a ras del suelo. Sin aplacar su ira fustiga los caballos y comienza a arrastrarlo en uno de los pasajes más violentos y estremecedores de la *Ilíada*: «... se alzaba una nube de polvo, y sus negros cabellos se esparcían sobre el suelo mientras su testa, antes hermosa, se hundía por entero en la arena, pero Zeus lo había entregado a sus enemigos para que ultrajaran su cuerpo en su propia patria».1

Weil se sirve de la *Ilíada* para revelar el espectáculo de la fuerza ejercida al límite. En medio del avance del nazismo por Europa, va recuperando y entremezclando la violencia que relata Homero con una belleza desconcertante. Y es que mucho antes de Foucault, Weil ya insistía en que nadie posee verdaderamente la fuerza. Se ejerce y solo existe en el acto. La guerra revela lo expuestos que nos hallamos todos a ese poder que fluye, traspasa y modifica a los hombres sin treguas ni excepciones. A partir de Homero, narrar la violencia de la guerra cobra un sentido ético-político. Necesitamos reparar en los cuerpos mancillados de aqueos y troyanos –en esos corazones que saltan de los pechos o en las rodillas deshechas– para advertir que la fuerza se impone hasta hacerlos tan próximos e indistinguibles como las piedras de río: «En la *Ilíada* los hombres no están divididos en vencidos, esclavos y suplicantes, por un lado, y vencedores y jefes, por otro; no hay en ella un solo hombre que no se vea, en algún momento, obligado a doblegarse bajo la fuerza.»2

La verdad que Homero revela a Weil es que el dolor y la vulnerabilidad nos aproximan y reducen hasta confundirnos. El fuerte nunca es suficientemente fuerte ni el débil absolutamente débil, aunque ambos lo ignoren, aunque no se consideren de la misma especie. Buena parte de la ceguera de Aquiles proviene de ignorar que el poder de la fuerza se ejerce en ambos sentidos. Si es incapaz de sentir piedad ante un Héctor abatido, es porque él mismo se ha convertido en cosa, en un cadáver viviente, incapaz de sentir clemencia ante el cuerpo de un enemigo al que no sabe que está íntimamente ligado por naturaleza y por destino. La sensación de poderío e invulnerabilidad que invade a Aquiles es prototípica del superviviente canettiano:

> Quien posee la fuerza camina por un medio que no ofrece resistencia, sin que

> nada, en la materia humana que le rodea, suscite entre el impulso y el acto ese breve intervalo en que se aloja el pensamiento. Donde el pensamiento no tiene lugar, no hay justicia ni prudencia. Por eso mismo esos hombres armados actúan con dureza y alocadamente. Su arma se hunde en un enemigo desarmado que está a sus pies.[1]

Inflamado por la victoria, el vencedor suele ignorar que la fuerza se escurre siempre por entre sus manos; que penaliza, una y otra vez, a quienes creen poseerla. A quienes utilizan su poder sin sospechar que serán los siguientes en ser castigados y doblegados con «rigor geométrico». La marcha de la guerra nos revela que la fuerza nunca cae definitivamente en un lado; no hay griego ni troyano que no pague el sentirse invencible e ignorar su limitación. Todos olvidan que la victoria es transitoria y que, en ocasiones, el azar cambia de bando en cuestión de horas y perjudica al vencedor para recompensar al vencido. No hay que esperar mucho para que los guerreros que un día se comportan cruelmente con sus armas se descubran frágiles ante alguien más. De ahí que Héctor transite de la arrogancia a la humillación o que el implacable Aquiles nos sorprenda con llantos soberbios. Tarde o temprano esos seres ambiciosos se ven despojados de la fuerza y nos conmueven con momentos de profunda debilidad e incertidumbre.

La violencia, tiene razón Weil, aplasta a los que toca. En pie de guerra, los claros lindes entre aqueos y troyanos se desdibujan. Ambos bandos acaban sometidos por igual a la violencia que viene de lejos: «La idea de un destino ante el que los verdugos y las víctimas son igualmente inocentes; vencedores y vencidos, hermanados en la misma miseria. El vencido es causa de desdicha para el vencedor como el vencedor lo es para el vencido.» La cuestión estriba en reconocer que esa fuerza que «inflama la imaginación» transcurre siempre en ambas direcciones. Ante los vuelcos del destino, los verdugos que actuaban como si su poder no encontrara resistencia no tardan en descubrirse a sí mismos cual víctimas, pues llega el día en que la guerra expone la teatralidad de los héroes y, uno tras otro, terminan convertidos en piedra.

LA *ILÍADA* EN EL SANATORIO

Un año después de que Simone Weil abandone el sanatorio de Suiza, cruza sus puertas la filósofa francesa Rachel Bespaloff. Tiene una depresión nerviosa y pasa tardes enteras releyendo la *Ilíada* con su hija. La coincidencia es escandalosa. Bespaloff inicia sus «Notas sobre la *Ilíada*» poco antes de que aparezca el ensayo de Weil en *Cahiers du Sud*, y desde las primeras páginas aparece esa fuerza que solo se

conoce «en el que abusa de ella misma, en el exceso en el que se prodiga».1

No se sabe de correspondencia entre ambas pensadoras ni hay referencias o citas de una a otra. Es conocido que Bespaloff sintió un escalofrío cuando tuvo entre sus manos el texto de Weil; en una carta a Jean Grenier, con quien al parecer lo había compartido, le confiesa sentirse preocupada porque en sus notas «hay páginas enteras que podrían parecer un plagio». No hay tal. Se trata de un caso más en que el tiempo mismo dicta los temas, en que la imaginación nace de un impulso o una preocupación colectivas. Sabemos que esos textos hermanos fueron escritos casi paralelamente y que ambos son productos del desasosiego y el exilio. Creados por dos mujeres que ingresaron en la misma clínica suiza y se refugiaron a la vez en Homero, como modo de hacer frente al avance del nazismo.

El eco que existe entre ambas lecturas resulta patente. Bespaloff también encuentra la idea del equilibrio en las páginas de Homero; allí descubre que toda victoria es transitoria y que la fuerza castiga a quienes se creen invencibles. Si algo une a los guerreros, es que tarde o temprano serán presa de la necesidad: les llegará el miedo, la debilidad, la derrota o la muerte. Es precisamente en la violencia de sus vuelcos donde la guerra deja de ser un mero juego de supervivencia, donde víctima y verdugo se revelan sometidos por la fuerza, condenados por el capricho de los dioses.

Son los héroes los que mutan e invierten sus papeles. La fuerza, por el contrario, permanece y somete indistintamente a hombres que primero son verdugos y luego, víctimas. No hay forma de comprender la potencia de esa ambigüedad sin la tensión que instaura Homero al narrar la brutalidad y el horror de la guerra con una belleza exquisita. Es la acumulación de la violencia la que revela su trágica vulnerabilidad, de modo que en ambos bandos se presentan gestos de crueldad y ternura. Poco importa ya, entonces, si se trata de hombres que mueren lejos de casa o defendiendo a una ciudad condenada a la destrucción total.

No deja de ser paradójico que el espíritu de equidad de Homero se revele en los pliegues de la violencia. Esa imposibilidad para discernir entre hombres buenos y malos es lo que deslumbra a Bespaloff; se rinde ante un griego que «no muestra parcialidad por los suyos», que «no humilla ni al vencedor, ni al vencido», que sabe que «la comprensión y la compasión deben extenderse tanto a los afortunados como a los desgraciados». Deslumbra asimismo a Weil, quien califica de milagroso un poema en el que: «La fría brutalidad de los hechos de guerra no aparece disfrazada con nada, porque ni vencedores ni vencidos son admirados, despreciados u odiados.»1

Ese disfraz pertenece a Homero, pues apenas podemos advertir que

el poeta es griego y no troyano. Buena parte de la pervivencia de la *Ilíada* estriba en atentar contra la tendencia humana a construir relatos épicos que, en el fondo, cultivan lecturas tribales. Puesto que la violencia somete y transforma a los héroes por igual, resulta obsceno tomar partido. Así el genio de Homero se hace presente cuando nos descubrimos simpatizando con el héroe equivocado o condoliéndonos por el dolor de uno u otro bando. Algo de la vulnerabilidad misma de los héroes nos lleva a borrar los lindes que los separan. Bajo la mirada homérica, todos sus cuerpos aparecen rotos y sentenciados por una violencia que los acerca e iguala a nuestros ojos:

> Donde la historia muestra murallas y fronteras, la poesía descubre, más allá de los conflictos, la misteriosa predestinación que hace dignos el uno del otro a los adversarios llamados a un encuentro inexorable. Por eso Homero pide reparación únicamente a la poesía, la cual extrae de la belleza reconquistada el secreto de la justicia vetado a la historia. Solo ella restituye al mundo oscurecido la dignidad ofuscada por el orgullo de los vencedores y el silencio de los vencidos.[1]

Sustancial lección de Homero: la reparación del daño o de la ofensa es un acto poético. La *Ilíada* narra la violencia hasta abrir un dolor sin patria que se encuentra a la altura e intensidad de la fuerza que sustrae. No hay mucho más que hacer; los héroes irán desplomándose uno tras otro, como caen los árboles al paso de un huracán o un incendio. Por ello Bespaloff considera ingenuo querer buscar en Homero una condena explícita de la guerra o violencia en sí misma. Si algo deja claro su violentísimo canto es que «condenar la fuerza, o absolverla, significaría condenar o absolver la vida misma».[2]

En 1942, Rachel Bespaloff se embarca rumbo a los Estados Unidos. En ese país se ve perseguida por la precariedad económica y también por una sensación de fatalidad perpetua. Tras varios avatares, acaba dando clases en un *college* femenino de Massachusetts. En otra coincidencia, ese mismo año, Simone Weil toma también un barco para exiliarse en Nueva York con sus padres. Sin embargo, no tarda en descubrir que su cabeza no se encuentra realmente en ese país sino en la guerra que se libra en su tierra. Es conocida su obsesión por regresar a Londres, subirse a un avión y lanzarse en paracaídas a la Francia ocupada para participar activamente en la batalla por liberarla. Se ve especialmente apta para misiones de sabotaje o para formar un cuerpo de enfermeras militares. Así se lo propone en una misiva a De Gaulle, quien la tilda de loca.

Tras su análisis de la fuerza como el verdadero motor de la Historia, Simone Weil ha terminado por distanciarse del pacifismo intelectual que había albergado durante años. Finalmente, a los treinta y cuatro años, consigue retornar a Londres. Allí se dedica un tiempo a escribir

poesía y más tarde acaba ingresando en un hospital por tuberculosis. Esta mujer, acostumbrada a tomar las riendas de su vida con arrojo guerrero, terminará por decidir también el momento justo de su muerte. En un estado físico sumamente frágil, se niega a dar un bocado más en el hospital. Su deseo explícito era compartir el hambre que experimentaban los franceses bajo la ocupación alemana. La vida de Simone Weil se extinguió el 24 de agosto de 1943; justo el año en que Bespaloff publica *De la Ilíada* en la editorial Brentano.

EVOCAR AL VENCIDO

Tras el incendio del Reichstag en 1933, Hannah Arendt supo que debía emigrar de Alemania. Tenía veintiséis años y la certeza de que las cosas irían a peor tras las detenciones ilegales de judíos que se realizaron a lo largo de aquella noche. Antes de cruzar la frontera, decidió aceptar un último trabajo: una organización le pidió que recopilara las expresiones antisemitas que circulaban para darlas a conocer internacionalmente. Poco tiempo después de comenzar ese trabajo, fue descubierta y arrestada. Tuvo suerte porque en ocho días la dejaron en libertad, y la razón de esa rápida liberación fue que trabó amistad con el tipo que la custodiaba. Años más tarde, lo recordaba como un hombre encantador a quien hubo de mentir para no revelar datos comprometedores de las personas que la habían contratado. Prefirió contar «muchas historias fantásticas» a aquel comisario con rostro sincero y decente que contratar los servicios de un abogado que seguramente la hubiera defendido «muerto de miedo».

No era la primera vez que Arendt, como Sherezade, confiaba en el poder de una buena historia para salvarse. Gracias a su abuelo Max, un extraordinario narrador, desde niña había aprendido a refugiarse en la literatura para sortear momentos críticos. La pequeña Hannah disfrutaba enormemente del paseo con aquel hombre que le contaba cuentos de hadas y le recitaba poemas para niños. Según Elisabeth Young-Bruehl, su biógrafa, aquellas narraciones dominicales le ayudaron a sobrellevar la degradación física y mental de su padre, cada vez más irreconocible por los efectos de la sífilis.[1]

Arendt no solía hablar de la muerte de su padre ni contar que aquel golpe acabó impulsándole a escribir poesía. No poseía talento para ello y, en cualquier caso, lo consideraba una cuestión privada. Lo que importa es que en sus poemas juveniles, donde se preguntaba si lograría superar la prematura pérdida de su padre, encontró un espacio para expiar el dolor. De alguna forma, la poesía le permitió recuperar un sentimiento de confianza y estabilidad que la muerte de su padre le había arrebatado de súbito.

La profunda fe en la escritura como un espacio de expiación y

reparación del daño persiste a lo largo del proyecto de esa teórica política que devino en *storyteller*. Uno puede rastrearlo, por ejemplo, en el epígrafe de Isak Dinesen que antecede el apartado de la acción en *La condición humana*: «Todas las penas pueden soportarse si las ponemos en una historia o contamos una historia sobre ellas.» También en *Introducción a la política*, un libro que inicia en 1950 y luego termina abandonando. Gracias a que la editorial Piper decidió ordenar y publicar los avances de ese proyecto inconcluso, sabemos que el libro de Arendt trataba la cuestión de la guerra y el extravío de la política tras la experiencia totalitaria. Esos fragmentos nos remiten al *pathos* de desconsuelo e incertidumbre que abría la era nuclear: «Cuando las primeras bombas atómicas cayeron sobre Hiroshima, poniendo un fin rápido e inesperado a la Segunda Guerra Mundial, un escalofrío cruzó el mundo.»[1]

Aquel estremecimiento estaba justificado. Su generación era testigo de cómo una sola bomba conseguía arrasar una ciudad entera en cuestión de minutos. Arendt sabía que la aniquilación de vidas humanas mediante instrumentos de violencia no constituía nada nuevo en la historia humana, como tampoco la ambición de transformar el mundo en un desierto. Su desasosiego provenía más bien de haber presenciado una potencia de destrucción inédita, inhumana. A los ojos de Arendt, la bomba atómica no habitaba ese terreno natural al que el hombre, como todo ser vivo, pertenece. La juzgaba una fuerza sobrenatural, en el sentido más literal del término.

La capacidad de destrucción de aquella bomba ya no podía medirse en caballos de fuerza u otra medida convencional. Durante siglos, la violencia había sido un recurso vinculado a la fuerza física, lo cual tejía un hilo fino que la hacía más o menos soportable o reversible: lo que los hombres creaban podía ser destruido, pero lo destruido era susceptible de ser reconstruido de nuevo. En cambio, aquel impacto sobre Hiroshima había lanzado por los aires toda promesa de reequilibro y de cicatrización. Una guerra total presagiaba la imposibilidad de asegurar la existencia y revertir el daño.

Los estadounidenses decidieron arrasar Hiroshima y Nagasaki cuando la guerra estaba ya decantada. En la práctica, ambas detonaciones representaron un ensayo criminal sobre ciudades habitadas por cientos de miles de personas. Para Arendt, el mensaje de aquel laboratorio a cielo descubierto era claro: la guerra por venir no acabaría sino con la aniquilación del vencido. Por primera vez en la era moderna, la destrucción abandonaba la esfera de lo parcial –afectar a ciertas zonas y cobrar la vida de un número de personas limitado– para poner en la mira a un pueblo o ciudad entera. Antes de la fuerza nuclear, las guerras giraban en torno a la obtención de poder, fronteras, mercados y otras cuestiones que podían ser objeto de una

negociación política. Después de Hiroshima, por el contrario, lo que se ponía en cuestión era la supervivencia misma de las partes enemigas, algo fuera de los límites de lo político y absolutamente innegociable.

El fulminante ataque a Hiroshima revelaba que la guerra había dejado de ser un «medio de la política» para devenir una «guerra de aniquilación» que traspasaba los límites impuestos a lo político y los destruía.[1] Si algo reflejan esos fragmentos arrancados a Arendt, es su profunda desafección ante la promesa de la política. Pensaba que la bomba atómica, como los campos de exterminio, venía marcada por la lógica de la aniquilación total que habían asentado los nazis. La fuerza que había arrasado la población civil japonesa era una prueba fehaciente de que su ley demencial se había impuesto en el corazón mismo del «mundo civilizado». No le falta razón, ¿de qué otra forma, si no, podía juzgarse que el exterminio instantáneo de pueblos y civilizaciones completas entrara en el terreno de lo posible?

Aquel profundo desamparo invade y se refleja en su teoría. Eso explica que en esos años cincuenta Arendt vuelva a la casilla de salida y se pregunte: ¿qué es la política?: o, ¿qué es la libertad? La generalidad de esas preguntas deja en claro que no podía confiar en viejas respuestas ante problemas radicalmente nuevos. Y es que cómo podía apoyarse en categorías y referentes intelectuales –empezando por su maestro y examante Heidegger– que o bien no habían impedido, o bien colaboraron directamente en la demencia totalitaria. Sus notas nos revelan a una filósofa que defiende una y otra vez que el prejuicio contra la política está justificado. Arendt decide echar la vista atrás en un intento por encontrarle *todavía* un sentido y, con ello, reconciliarse con un mundo que había permitido la destrucción total.

El ensayo de comprensión que emprende Hannah Arendt no se detiene hasta llegar a Homero. Como cuando era niña, vuelve a refugiarse en la poesía y recurre a su poder reparador para empezar a cicatrizar una herida. Sabe que la fragilidad de los asuntos humanos necesita del oficio de los poetas y los narradores para persistir. Confía en el poder de escuchar y compartir historias concretas para cobrar cuerpo e impulsar la acción que nos distingue entre iguales. En las páginas de la *Ilíada*, encuentra un sostén para apoyarse y reencontrar el balance en tiempos oscuros.

No parece fortuito que Arendt detenga su búsqueda en las palabras y acciones que se gestan ante las puertas Esceas. A fin de cuentas, ese canto violentísimo es el ejemplo primigenio de una guerra de aniquilación; la destrucción de Troya cometida por los griegos fue de tal violencia que aún hoy se llega a poner en duda la existencia de la ciudad de Héctor y compañía. Entre las ruinas de Hiroshima y Nagasaki, Arendt intuye que el ejercicio de restituir el sentido de la política y pensar la violencia críticamente está ligado a la experiencia

trágica. Si evoca la poesía de Homero es para esclarecer el alcance de una guerra total que pendía sobre un mundo bipolar. Ante la quiebra de la razón, la imaginación narrativa y la reparación de lo sensible.

Los desvaríos de la razón científico-tecnológica de la Segunda Guerra Mundial llevan a reconsiderar el carácter heurístico del mito y la tragedia. Ahí está Adorno y Horkheimer recurriendo a Odiseo para explicar la lógica de dominación y los excesos de la razón instrumental. Ahí está María Zambrano suturando la brecha entre la filosofía y la poesía abierta desde la célebre sentencia platónica que expulsa a los poetas de la República. No es casual que esa generación encuentre tierra fértil en el mito y la tragedia para confrontar el racionalismo más ciego y obtuso: en los relatos tradicionales –que no escatiman recursos para narrar la crueldad o la violenciase redescubre una forma de conocimiento, un valor formativo menospreciado por la cultura del logos. El mito se constituye en el drama, etimológicamente drama significa «acción»[1] y la acción es, justamente, el corazón del espacio de la política para Arendt.

A diferencia de Simone Weil o Bespaloff, Arendt centra su lectura de la *Ilíada* en el papel del narrador: a sus ojos, el protagonista de ese canto no es otro que Homero. La clave para refundar el sentido de la política la encuentra en la forma misma en que ese poeta griego opta por relatar la guerra. Las palabras y acciones de sus héroes le revelan formas de sensibilidad y sentido común perdidas en la experiencia totalitaria. Uno la imagina en agosto de 1950, descubriendo en la estructura misma de ese bello y violentísimo poema una forma de encarar la amenaza de aniquilación presente: «… es de decisiva importancia que el canto homérico no guarde silencio sobre el hombre vencido, que dé testimonio tanto de Héctor como de Aquiles y que, aunque los dioses hayan decidido de antemano la victoria griega y la derrota troyana, estas no convierten a Aquiles en más grande que Héctor ni la causa de los griegos en más legítima que la defensa de Troya».[1]

Estamos frente a otra pensadora que considera la imparcialidad como el gran atributo de la *Ilíada*. Hay un sentido ético y político inaudito en la (e)lección de Homero por dar un lugar al drama troyano. Lejos de cantar la propia victoria, el poeta se esfuerza por evocar la gloria y el dolor de los vencidos. Al mostrar las dos caras de la moneda, Homero inscribe la experiencia troyana en el campo de lo memorable. Al contrario de lo que sucede en la mayoría de los relatos heroicos, no asume con la victoria de los suyos «el derecho a derrotar y dar muerte en cierta manera por segunda vez a los otros».[2]

Leído el poema después del ataque a Hiroshima, esta imparcialidad

va más allá de la mera objetividad. Sus páginas muestran el camino para salvaguardar un mundo arrasado y condenado al olvido; la poesía es la condición de posibilidad para restablecer la memoria de los desaparecidos. Homero detalla minuciosamente las acciones de esa guerra de modo que «la aniquilación pueda ser reversible».3 A partir de ese momento es cuando advertimos plenamente el poder restaurador y conciliador de la literatura; su dimensión moral y política irrumpe cuando la aniquilación del vencido afecta igualmente, siempre, al aniquilador.4

Ahora bien, tras el gesto homérico no yace la piedad o la misericordia sino la necesidad de comprensión. Perder el mundo troyano representaría privarse de una pieza importante del rompecabezas de lo humano, pues cada versión, cada perspectiva es irreemplazable. El poeta sabe que sin el punto de vista y la historia de los vencidos se perdería para siempre parte del significado de palabras como: deseo, lealtad, dolor o amistad. También la posibilidad de aprender sobre el amor a los hijos o la importancia de enterrar un cuerpo. Es justamente en la defensa y reivindicación de esa multiplicidad de perspectivas donde radica la refundación de lo político para Hannah Arendt; ya no solo es que la política se basa en la pluralidad, sino que «trata del estar juntos y los unos con los otros de los diversos».1

La forma en que Homero canta a los vencidos desvela que la victoria, como la derrota, es también una cuestión de perspectiva. La ambivalencia que cruza la *Ilíada* es tal que no nos resulta extraño admirar la dignidad de los vencidos; pensar que la derrota puede ser ejemplar, o sospechar que el auténtico héroe de aquella larga guerra no es Aquiles, sino Héctor, ese guerrero a quien nada atormenta más que imaginar a su mujer e hijo raptados por un enemigo que lo rebasa en número. Y así nos preguntamos quién, sino el domador de caballos, hubiera podido mantener a raya el asedio griego a su ciudad durante más de diez años. No es difícil coincidir con Arendt, esta clase de destellos de la ambivalencia homérica nos hará recelar, ya para siempre, de los relatos que solo muestran una versión de la historia. Y es que las consecuencias que ha tenido aquella vocación por salvar del olvido las palabras y acciones de los vencidos no han sido menores para la historiografía. La estela de Homero parece estar presente en las primeras líneas que Heródoto dedica a fundar el oficio de la memoria: «Esta es la exposición del resultado de las investigaciones de Heródoto de Halicarnaso para evitar que, con el tiempo, los hechos humanos queden en el olvido y que las notables y singulares empresas realizadas, respectivamente, por griegos y bárbaros –y, en especial, el motivo de su enfrentamiento– queden sin realce.»1

Durante la segunda invasión estadounidense de Irak, el escritor albanés Ismail Kadaré experimentó una necesidad imperiosa de volver a su ejemplar de la *Ilíada*. No termina de entender qué le empuja a poner los ojos en lo sucedido al pie de las puertas Esceas para explicarse una guerra tan distinta. Pero, sobre todo, no deja de sorprenderle por qué ninguna guerra ha generado tanta literatura como la de Troya. Tiene claro que su prestigio y omnipresencia no deriva de la dimensión de los ejércitos ni tampoco de los ataques, armas, cadáveres o matanzas. Está convencido de que, comparada con los horrores de la guerra de los Balcanes o de Ruanda –muy recientes por entonces–, la violencia de Troya es casi anecdótica.

La respuesta que encuentra Kadaré a la persistencia de la Guerra de Troya es más sutil; lo que la distingue de todas las demás es que nació poetizada. Esto quizá suene a obviedad, pero revela que la madre de todas las guerras emergió de la imaginación de un poeta que supo hilar y dar cuerpo a leyendas dispersas. Desde entonces sabemos que el impulso por narrar la violencia está ligado a la necesidad que tiene toda comunidad política por resguardar ciertas palabras y acciones del olvido.

Tras descartar otras hipótesis, Kadaré especula con que el origen de esa pulsión que nos obliga a regresar una y otra vez a la *Ilíada* se halla vinculado con la ausencia de testimonio. El hecho de que ninguna de las partes combatientes haya dejado registro de la Guerra de Troya ha reducido su lectura a posturas insoportablemente simples: por un lado, se encuentran los que consideran la falta de testimonio como prueba definitiva de que la batalla es una mera invención; por el otro, los que defienden su existencia sin grandes evidencias arqueológicas. Lo que la potencia dramática revela es que quizá no importa tanto si esa guerra es cierta o no, sino que la Troya aniquilada se ha mantenido tan viva como Nueva York, Roma o Tokio gracias a la poesía.[1]

Como tantos otros, Kadaré acaba elogiando a la *Ilíada* por su ambivalencia. Su lectura de la imparcialidad homérica llega a ser radical, piensa que todos estos años hemos malinterpretado la muerte de Héctor. Su posición es entrañablemente caprichosa: si sabemos que Homero es el más imparcial de los poetas, se pregunta ¿cómo se han podido tergiversar tanto los últimos instantes de su vida? ¿Qué nos ha llevado a pensar que, en el duelo final contra Aquiles, el guerrero troyano cae en un pánico tal que «eche a correr como un conejo» y dar esas humillantes vueltas alrededor de la muralla de Troya? ¿Cómo hemos aceptado esta versión, se pregunta Kadaré, si durante toda la *Ilíada* el poeta evita caer en el elogio o la aclamación de los vencedores, de forma que la balanza general de nuestra simpatía y

dolor se inclina claramente a favor de los vencidos?

El escritor albanés asegura que Homero jamás pudo apoyar de modo tan flagrante a los aqueos ni denigrar a Héctor de manera tan rotunda y evidente, así que pone en la mesa una interpretación alternativa: el héroe troyano cayó en el primer golpe, todo lo demás es producto del delirio, de la agonía. Aunque la disfruto, no comparto esa nueva versión de Kadaré. La perspectiva que ofrece solo refleja un afán por volver al relato heroico al uso: el retorno al guerrero de una pieza que no llora, que no duda, que no teme. Se le escapa que quizá es ahí, en esa ingrata huida del troyano más valeroso, donde se revela a plenitud la gran ambivalencia homérica: al caer presa del miedo, Héctor encarna la profunda vulnerabilidad de los que algún día también abusaron de la fuerza. Y quizá Kadaré olvida asimismo que Homero tampoco es condescendiente al cantar las amplias debilidades de los guerreros aqueos: pienso, por ejemplo, cómo el implacable Aquiles rompe en un llanto desconsolado sobre el cuerpo de Patroclo. Una muestra de debilidad que molesta tanto a Platón, que veía en ese llanto casi infantil el riesgo de ablandar y corromper a los futuros guardianes de la *polis*.

Tiendo a pensar que la carrerita y súplica final de Héctor prepara magistralmente el terreno para sensibilizarnos o conmovernos por el destino de su cuerpo. No es casual que pocas líneas después de relatar la cruenta muerte de Héctor a manos de Aquiles, Homero se detenga a describir con detalle el profundo desconsuelo de los troyanos al percatarse de su pérdida. Escuchamos el llanto de Hécuba ante la muerte de ese hijo que era su orgullo, y los lamentos de una ciudad entera que saludaba a Héctor como a un dios y veía sentenciada en aquella ausencia su propia extinción. Homero despliega todo su talento contrapuntístico para revelar el dolor de un pueblo que va a ser aniquilado. Y es aquí donde uno se pregunta, junto a Bespaloff: «¿Qué subsistiría de esa experiencia si la poesía no diera testimonio de su realidad?»[1]

Punto y aparte son las páginas finales de la *Ilíada*. En ellas acompañamos la insensata decisión de Príamo de introducirse en el campamento aqueo para recuperar el cuerpo de su hijo; se trata de un anciano que arriesga la vida con tal de ejercer su derecho al duelo. Desde aquella misión temeraria sabemos que un cuerpo desaparecido e insepulto importa a la comunidad política, luego vendrá Antígona y su desobediencia. En todo caso, el desenlace de la *Ilíada* es conocido: con el favor de dioses como Hermes, Príamo entra en la tienda de Aquiles sin ser visto. Se acerca lentamente al asesino de sus hijos, se detiene a su lado, abraza sus rodillas y le besa las manos. Ante el asombro de Aquiles y sus compañeros de armas, Príamo le suplica que al verlo se acuerde de su propio padre, también un anciano que vive su vejez

atormentado por la guerra sin nadie que lo proteja del desastre y la ruina. La diferencia entre ambos, apunta Príamo, es que su padre conserva la esperanza de verlo regresar de Troya vivo, mientras que él ya no guarda esa ilusión respecto de su hijo. La única esperanza que le mantiene el ánimo –esa fuerza que le ha impulsado a dejar Troya para meterse en las naves de los aqueos– es poder estrechar el cuerpo de Héctor y llevarlo de vuelta a casa.

La súplica del viejo padre surte efecto. El iracundo hijo de Tetis queda desarmado por esas palabras y, nada más terminar de escuchar a Príamo, le invade un deseo incontenible de llorar por su propio padre. Totalmente conmovido, toma la mano de Príamo y ambos se abandonan al recuerdo en un extraordinario momento de comunión y empatía: «El uno, recordando a Héctor, exterminador de guerreros, lloraba sin pausa postrado a los pies de Aquiles, mientras que Aquiles unas veces lloraba por su padre y otras por Patroclo, y los gemidos se elevaban por toda la estancia.»[1]

Un respeto y admiración mutua secunda ese llanto conjunto. Aquiles reconoce el arrojo de aquel viejo que había osado emprender solo ese camino para postrarse ante él. Al mismo tiempo, Príamo no puede sino rendirse ante el tamaño y la belleza de ese asesino que se asemeja a los dioses. La tregua, pues, nace de asumir la vulnerabilidad y la desgracia comunes; los enemigos se hermanan de repente como víctimas de una misma fuerza: «… esto es lo que los dioses tramaron para los desdichados mortales: que vivieran entre tristezas mientras ellos viven despreocupados!».[1]

Homero describe luego cómo el héroe aqueo sale de la estancia como un león. Separa del rescate ofrecido dos mantos de lino y una túnica finamente tejida para envolver, con sus propias manos, el cadáver de Héctor. Después ordena lavar y llenar de ungüentos aquel cuerpo maltrecho y tiene el gran gesto de procurar apartarlo de la vista de Príamo; no quiere que aquel padre afligido vea sus restos hasta que estén en más dignas condiciones. Finalmente, Aquiles invoca a Patroclo y le pide disculpas por lo que está a punto de hacer: no solo permitirá que Príamo se lleve el cadáver de su asesino al alba, sino que también está dispuesto a conceder a sus enemigos nueve días para que se rindan las honras fúnebres que merece. La guerra se detiene para llorar a Héctor.

Expertos como George Steiner o Carlos García Gual suelen ver en el final de la *Ilíada* el triunfo de la compasión y el origen del humanismo en Occidente. Es claro que esa mutua e inesperada condolencia a unos metros del cuerpo reclamado se levanta inesperadamente sobre el ruido y la furia de los veintitrés cantos anteriores. Pero no hay paz ni victoria en el mensaje de Homero, solo lamento. Creo que si conviene detenerse en lo ocurrido en la tienda de Aquiles es porque nos da

indicios de cómo neutralizar, aunque sea momentáneamente, la pasión por la guerra. De alguna forma, la *Ilíada* nos revela que ese miedo, ira y rabia que desborda solo puede ser confrontado con la fuerza de otros afectos. Y es que quizá Spinoza tenga razón y una pasión o deseo solo puede ser aplacado o vencido por otro más fuerte.

Alessandro Baricco parece seguir esta línea spinoziana cuando insiste en que tras leer la *Ilíada* no se puede pasar por alto que «la guerra es un infierno, pero bello». Después de recomponer y actualizar desfachatadamente la versión de Homero, este novelista italiano llega a la conclusión de que la verdadera tarea del pacifismo contemporáneo ya no puede girar en torno a demonizar la guerra sin hacerse cargo de reconocer y encarar la intensidad, la potencia y la verdad que despliega. Uno tiende a coincidir con Baricco; solo cuando seamos capaces de imaginar y construir *otra belleza* –distinta pero igual de deslumbrante y excitante– estaremos en condiciones de aplastar el entusiasmo por la guerra y el «indisimulado orgullo masculino» que anhela y procura lo que el campo de batalla ofrece.[1]

Yo pienso en el poder político del duelo. A veces se pasa por alto que el poema fundacional sobre la guerra concluye con la celebración de un funeral. Con ello, Homero explora la fuerza reparadora de la literatura sobre los derrotados, a quienes se ha negado la posibilidad de dejar su testimonio; su mirada imparcial recupera la gloria y la tragedia troyana, a la vez que da lugar y cuerpo a los desaparecidos. No es casual que Hannah Arendt insista en que para los griegos la figura del poeta y la del historiador poseen una función pública por cuanto garantizan que las grandes palabras y acciones no caerán en el olvido. Desde entonces, sabemos que cualquier comunidad política es, ante todo, una comunidad de recuerdo.

3. HIROSHIMA A CONTRAPELO

LA LUZ QUE MATA

En la madrugada del 6 de agosto de 1945, un bombardero B-29 del ejército estadounidense despegó de su base en las islas Marianas con destino a Hiroshima. En sus tripas llevaba una bomba de uranio de color verde olivo, tenía alerones cuadrados y la punta achatada. Medía algo más de tres metros de longitud y pesaba 4.400 kilogramos. Tras más de cinco horas de vuelo, el *Enola Gay* sobrevolaba Hiroshima. El piloto observó un claro entre las nubes y recibió entonces unas coordenadas. Luz verde. Pulsó un botón. La primera bomba atómica caía sobre una ciudad habitada por más de trescientas cincuenta mil personas.

El hongo de fuego y humo expandiéndose sobre el cielo de Hiroshima devino en icono, alrededor de 140.000 personas perdieron la vida de golpe. Aquella brutal demostración de fuerza se concibió como una amenaza hacia el resto del planeta. Los Estados Unidos habían ganado la guerra de los laboratorios –desde entonces, más importante que las que se libran por mar, cielo o tierra– y prometían la repetición. Para Harry Truman, eran tiempos de hipérbole:

> Hace dieciséis horas un avión estadounidense dejó caer una bomba sobre Hiroshima, una importante base militar japonesa. [...] Se trata de una bomba atómica. Se trata de un aprovechamiento de la potencia básica del universo. La fuerza a partir de la cual el sol dibuja su poder se ha desatado contra los que trajeron la guerra al Lejano Oriente. [...] El 26 de julio publicamos en Potsdam un ultimátum para evitar la destrucción total del pueblo japonés. Sus dirigentes rechazaron el ultimátum inmediatamente. Si ahora no aceptan nuestras condiciones pueden esperar una lluvia de destrucción desde el aire como la que nunca se ha visto en esta tierra.[1]

Tras meses de investigaciones y pruebas, el Proyecto Manhattan había ganado la carrera nuclear a la Alemania nazi. La potencia de *Little Boy* se experimentaba finalmente en la población civil japonesa. Truman no fue el único que narró la aniquilación del enemigo con metáforas y profecías cósmicas. Robert Oppenheimer, director del Laboratorio de Los Álamos y uno de los padres de la bomba, recurrió al Bhagavad Gita para describir grandilocuentemente su detonación: «Si mil soles aparecieran en el cielo al mismo tiempo, tal brillo podría asemejarse al esplendor del Espíritu Supremo.»

La oda a la bomba prosiguió también en la prensa estadounidense.

El 7 de agosto, *The New York Times* se rendía ante la potencia de la bomba atómica y citaba la «lluvia de ruina» que declamaba Truman. La misma cifra se repetía una y otra vez a ocho columnas: 20.000 toneladas de TNT. La revista *Life* vinculó rápidamente la destrucción de Hiroshima con la paz: «La guerra se acaba». Aquella detonación se enmarcó como un triunfo de la ciencia y el inicio de una nueva era. El 8 de agosto, el *Toronto Daily Star* calculaba que habían muerto unos ciento cincuenta mil japoneses y que el átomo podría darle a Canadá un invierno tan benigno como el de California. Los triunfadores de la guerra de los laboratorios lo celebraban en shorts.

Las primeras imágenes de la destrucción de Hiroshima las registró y las puso en circulación el ejército estadounidense. Es parte del botín del vencedor. No resulta extraño, pues, que la perspectiva militar se centrara en proyectar al mundo el poder de la fuerza atómica. Aún hoy faltan palabras para describir la destrucción de esa ciudad; observamos un terreno que en minutos ha vuelto a ser llano, hectáreas de ceniza aplanada solo interrumpidas por el cauce de los ríos que antes dividían la ciudad. Aquellos hilos de agua sirven para ubicar lo desaparecido en un montaje macabro; nuestro ojo juega a encontrar las diez diferencias entre *antes* y *después*. Un marco perfecto para admirar la fuerza que borra. Nuestra mirada se sesga, converge con la de los perpetradores. Deviene militar.

El culto a la ruina también se reproducía a ras de suelo. No son pocas las fotografías del ejército estadounidense que terminan por hacer estéticos los escombros. Cuesta trabajo encontrar imágenes de los habitantes de Hiroshima en los días posteriores al impacto; las víctimas civiles nunca están en primer plano. Habitan los bordes, las esquinas. Como si su figura se utilizara únicamente de escala para dimensionar la destrucción material.

Una segunda ojeada nos muestra a un puñado de supervivientes recorriendo como hormigas el surco abierto entre los árboles pelados y las piedras fuera de lugar. Cuando por fin encontramos a un hombre en primerísimo plano, se encuentra de espaldas a nosotros observando un edificio derruido. Algo en su postura nos invita a admirar el desplome. Luego, en alguno de los ríos de Hiroshima, hallamos el reflejo de una cúpula destruida. Es una postal bella, hasta que en el fondo se adivinan jirones de ropa flotando entre un fondo de tierra que no termina de asentarse. Bajo ese registro fotográfico, lo vivo funciona como coartada para rendirnos ante la fuerza que mata.

Los militares estadounidenses nos conducen de la mano a reconocer el campo de guerra con ellos; caminan entre montañas de cascajos; miden diámetros; cruzan los famosos puentes de Hiroshima. Llega un punto en que se detienen y señalan de arriba abajo lo que parecen ser siluetas dibujadas en el suelo. La metálica voz en off del video despeja

toda duda, son seres humanos súbitamente reducidos a sombras por la fuerza de la explosión de la bomba. Lo que ha quedado es un negativo-positivo. Son didácticos: imagine usted el resplandor que produjo la detonación, imagine usted ese destello descomunal.

Lo que era un hombre o una mujer es ahora una imagen fantasmagórica que reposa en una pared, en una acera, sobre unas escaleras. En el recuento de los daños del ejército estadounidense no existen rostros, no hay cuerpos, no hay historia. La mirada técnica que produjo y divulgó esas imágenes es la misma que apretó el botón y legitimó el uso de la fuerza nuclear. Si algo nos revelan esas siluetas espectrales es que los habitantes de Hiroshima no fueron reconocidos como víctimas; sin cuerpo no hay lugar para el dolor o el duelo. La aparición fantasmagórica de los vencidos enaltece el mensaje de la fuerza y cultiva la incapacidad de asir humanamente esas muertes. Bajo el encuadre épico, los restos solo suscitan asombro. Nada más.

El 9 de agosto de 1945 una segunda bomba atómica destruyó Nagasaki. El 15 de agosto, el emperador Hirohito comunicó por radio la capitulación incondicional. Era la primera vez que su pueblo lo oía hablar. Truman había cumplido su amenaza y se volvió a enmarcar aquella masacre como un triunfo científico-militar sin fisuras. En la narrativa de los vencedores, los cientos de miles de muertos en Hiroshima y Nagasaki eran asumibles porque en caso de continuar las hostilidades se hubieran contabilizado muchos más. El peaje por llevar la libertad al mundo pasaba por pisar aquellos cadáveres hechos polvo. Solo era cuestión de hacer una regla de tres para terminar enamorándose de la bomba atómica. No sería fácil romper ese relato.

SEIS DE HIROSHIMA

En contextos de violencia conviene desconfiar de las imágenes. A raíz de la guerra contra el terror, Judith Butler advierte hasta qué punto los marcos *(frame)* son vehiculizados para impedirnos reconocer las vidas de los demás como dañadas o perdidas. Mientras seamos incapaces de cuestionar esas imágenes y narrativas hegemónicas seguirán existiendo muertes sin lamentar. La capacidad ética y epistemológica para aprehender plenamente a esos sujetos que no importan pasa por encararnos con sus cuerpos. En esa línea va Butler cuando insiste en que solo si nos apoyamos en una nueva ontología corporal podremos reconocer plenamente la vulnerabilidad humana.[1]

Creo que hoy en día la posibilidad de evadir esos marcos y ampliar la resonancia entre extraños dependerá de la evocación de otra clase de historias; hablo de recuperar y traer a la imaginación historias concretas que movilicen nuestro afecto hacia las víctimas omitidas o negadas. Hablo también de asumir ese llamado y sentirnos

personalmente dispuestos a escuchar y *hacer aparecer* en el espacio de lo público narraciones e imágenes alternativas a ese relato oficial que nos impide reconocer el dolor de vidas sistemáticamente desdeñadas.

Cuando pienso en un ejercicio disruptivo que fue capaz de ampliar las condiciones para reconocer el daño y la pérdida –y por lo tanto encarna la potencia del giro narrativo de la ética que aquí se defiende–, viene a mi mente *Hiroshima* de John Hersey. Durante la Segunda Guerra Mundial, Hersey trabajó como corresponsal para la revista *Life*. Empezó cubriendo China y luego se trasladó a África del Norte, Italia y Rusia hasta que el ataque nuclear precipitó su regreso a los Estados Unidos. En 1946, un par de publicaciones le ofrecieron regresar a China para realizar una serie de reportajes. Habló entonces con William Shawn, el número dos del semanario *The New Yorker,* sobre la idea de visitar Hiroshima. No dejaba de sorprenderle que, un año después, lo publicado hasta entonces sobre la bomba atómica girara exclusivamente alrededor de la devastación física. Hersey deseaba investigar sobre el terreno qué impacto había tenido sobre las personas el primer ataque nuclear de la historia.

No era una empresa sencilla. La política de censura estadounidense durante la ocupación de Japón había limitado e invisibilizado cualquier registro alternativo de lo sucedido tras la detonación de las bombas atómicas en Japón. En su periplo a Hiroshima, Hersey tuvo que navegar en un barco militar y cayó enfermo. Combatió una fiebre atroz con analgésicos y algunos libros que le prestaron los miembros de la tripulación. Entre ellos estaba *El puente de San Luis Rey* de Thornton Wilder. Una novela que reconstruye el desplome de uno de los puentes más importantes de Perú, en julio de 1714, a partir de la historia concreta de cinco viajeros que perdieron la vida en el accidente.

Nada más leerla, Hersey pensó que su estructura era ideal para contar la historia de Hiroshima desde la perspectiva de los civiles japoneses. Parte de la sensibilidad que conduce a este corresponsal a buscar el testimonio de los vencidos la explica su propia biografía. Debido al trabajo de su padre, ese periodista nació y pasó su niñez en un gueto para expatriados en China. Su contacto con la población asiática se reducía a los sirvientes que tenían en la casa y a los conductores de los *rickshaws* a quienes pagaba cuando le daba pereza ir a la escuela caminando. Aquel niño espabilado no tardó en reconocer el recelo y la humillación en la mirada de los locales.

Al regresar a vivir a los Estados Unidos el ambiente era tan distinto que no solo le costó adaptarse, sino que le llevó a sentirse durante toda su vida como un extranjero. Ese contraste cultural le hizo presar atención «al mundo en su conjunto, y poner a la persona en un marco más amplio del que definen las fronteras nacionales».[1] Si Edward Said

se halla en lo cierto y el placer del exilio radica fundamentalmente en cultivar una mirada contrapuntística que atenta contra las lecturas parciales e incompletas, nadie lo encarna mejor que Hersey. Y es que aquella pulsión que le había llevado desde niño a conectar y comparar dos mundos revivió con fuerza ante la destrucción de Hiroshima. En la estela de Homero, sabía que la destrucción de esa ciudad asiática exigía ser vista y pensada desde ambas partes.

Nada más poner un pie en Hiroshima, Hersey buscó entrar en contacto con supervivientes del ataque nuclear. Tras entrevistarse con más de cuarenta de ellos, optó por seleccionar y recoger las experiencias de cuatro hombres y dos mujeres que habían sufrido en carne propia la primera hecatombe nuclear. Pasó tres semanas conversando con ellos, preguntándoles insistentemente qué habían sentido, cómo habían reaccionado y qué pensaron durante los minutos, días y meses posteriores a la detonación de la bomba. Su cuaderno se pobló de sensaciones y reflexiones muy personales, aparentemente insignificantes, minúsculas. Confiaba en que esa experiencia concreta y singular arrojaría luz a toda la humanidad sobre el verdadero significado de aquella masacre: la memoria de seis damnificados contra el relato oficial. Con los testimonios recogidos, regresó a los Estados Unidos para narrar las consecuencias que la primera bomba atómica había tenido en la vida de los habitantes de Hiroshima. Tardó solo un mes en escribirlo.

Hersey construyó su crónica con la intención de poner a las víctimas japonesas en el centro. No la bomba. No los escombros. 6 de agosto de 1945. Ocho y quince minutos de la mañana, hora japonesa. La señorita Sasaki acaba de ocupar su puesto en la fábrica de estaño y gira la cabeza para hablar con una compañera. En ese mismo instante, la señora Nakamura espía desde la ventana de su casa a un vecino; el doctor Fujii lee con las piernas cruzadas; el padre Kleinsorge se encuentra recostado sobre un catre; el joven doctor Sasaki camina por un pasillo del hospital con una muestra de sangre en la mano; el reverendo Tanimoto carga en una carretilla algunos objetos personales. De pronto, sobre todos ellos, un resplandor intenso. Fuego.

La decisión de comenzar relatando el entorno y cotidianidad de los seis supervivientes es ya una declaración de intenciones. La narración obliga al lector a encarar a hombres y mujeres comunes y corrientes. Nada en los hábitos y comportamientos de esos habitantes de Hiroshima resulta extraordinario. Sus labores y expectativas son semejantes a las de cualquier estadounidense promedio. Lo extraño es que un haz de luz cambia el destino de sus vidas de un momento a otro: «Todo se desplomó, y la señorita Sasaki perdió la conciencia. El

techo se derrumbó de repente y la planta superior de madera se hizo astillas y los que estaban sobre ella se precipitaron hacia abajo, lo mismo que el tejado. [...] Allí, en la fábrica de estaño, en el primer momento de la era atómica, un ser humano fue aplastado por libros.»[1]

Las imágenes que pueblan la crónica de Hersey son dolorosas. Nos muestran a avalanchas de japoneses sumergiéndose a toda prisa en los ríos de Hiroshima para aliviar las quemaduras; a hombres y mujeres caminando con los brazos en alto, hacia el cielo; cientos de heridos llegando a pie a los hospitales con la piel colgando; otros protegiéndose de unas gotas de lluvia tan grandes que creían que los norteamericanos arrojaban gasolina desde el cielo. Y luego oímos las voces: entre la confusión, emergen los gritos de las madres llamando con desesperación a sus hijos, llantos, súplicas, exclamaciones de dolor; la insistencia de una niña de cinco años en preguntar: «¿Por qué se ha hecho de noche? ¿Por qué se ha caído nuestra casa?»[2]

Lejos del relato oficial de la bomba, que celebraba la épica victoria militar y científica sobre un enemigo generalizado, Hersey se detiene en la desnudez, los fluidos, las manchas de hemorragia, las cicatrices, los olores. Nos encara con una mujer que lleva dos días y noches atrapada debajo de una viga sin poder mover la pierna, con un joven que busca desesperadamente la máquina de coser que su cuñada necesita para mantener a su familia o con el vértigo de un hombre que, incorporando a un herido, se quedó con su mano como si fuera un guante. Intuye que la única posibilidad de hacer visible la amenaza que plantea la era nuclear radica en atravesarnos con ese dolor capilar, que nos arranca un acto reflejo: «Sobre algunos cuerpos desnudos, las quemaduras habían trazado dibujos que parecían prendas de vestir, y sobre la piel de algunas mujeres –puesto que el blanco reflejaba el calor de la bomba y el negro lo absorbía y lo conducía a la piel– se veían las formas de las flores de sus kimonos.»[1]

La violencia se inscribe y marca los cuerpos. Buena parte de su compromiso consiste en no ahorrar detalle al exponer la herida. Ya a principios de los años cuarenta, Hersey había empezado a incorporar estrategias de la ficción a sus piezas periodísticas. En sus artículos para *Life* había utilizado algunos trucos inspirados en la literatura de Hemingway, Faulkner y Dos Passos, para cautivar al lector. Ahora, en Hiroshima, se deja ir por completo con la intención de revelar el dolor de un pueblo que ve escamoteado su derecho al duelo: «El problema de los muertos, de darles una cremación decente y una conservación ritual, es para un japonés una responsabilidad moral más importante que el cuidado de los vivos.»[2]

Como en una novela, todo se sustenta en torno a la acción y el manejo del tiempo. La fuerza del relato estriba en una sucesión de situaciones que acaban sometiendo al lector a un continuo suspense.

Cada sección del libro está pensada para rescatar y exponer las impresiones de los supervivientes tras el ataque nuclear. Resplandor. Fuego. Exposición de los detalles y secuelas. El narrador se esconde, renuncia deliberadamente a establecer juicios y utiliza un estilo tan llano como el terreno que investiga. Al hacerlo, deriva toda la atención del lector sobre lo que sintieron, vieron o escucharon aquellos supervivientes, unas personas que no terminan de entender por qué continúan vivos justamente ellos, entre tantos muertos; que llegan a sentir vergüenza de hallarse ilesos.

Hersey gestó su *Hiroshima* como una contranarrativa de aquel marco de guerra que evitaba reproducir los rostros de los japoneses y reducía su muerte a una cifra o una sombra. No escatimaría recursos para hacer que los vencedores sintieran en carne propia la orfandad, el cansancio, la mella física y psicológica de los *hibakushas*. La vida de esos seis hombres y mujeres que después de un año continuaban hospitalizados, habían quedado lisiados o en la indigencia, se alzaba como irrefutable sentencia de lo que prometía la era atómica a la humanidad entera. Después de celebrarse la bomba primogénita, el mundo debía conocer los estragos de la radiación.

Cuando William Shawn y su equipo de editores leyeron por vez primera la versión final de *Hiroshima*, se llevaron las manos a la cabeza. Inicialmente se había acordado publicar la crónica en cuatro entregas, pero el material que ahora tenían entre manos los obligaba a cambiar los planes: *Hiroshima* saldría publicada en un solo número y lo antes posible. Hasta la fecha, esta ha sido la única pieza periodística a la que *The New Yorker* ha dedicado un ejemplar completo y prácticamente sin publicidad. Aquel equipo tomó como una responsabilidad social sacar a la luz un relato que revelaba la otra cara de la era atómica. El proceso de edición fue exhaustivo. Durante veinte días, dedicó más de diez horas diarias a verificar y discutir detalles minúsculos con los editores. Todos sabían que el texto no pasaría inadvertido.

La reacción del público a la publicación de *Hiroshima* fue apabullante. El número se agotó rápidamente y las peticiones de reimpresión llegaron desde diferentes rincones del planeta. Las cadenas de televisión más importantes se hicieron eco de la crónica y, en los días posteriores, se leyó de principio a fin en la radio. Es conocida la anécdota de que Albert Einstein solicitó un millar de ejemplares y no se los pudieron suministrar, por lo que tuvo que conformarse con enviar a sus asistentes de la Universidad de Princeton a comprar todos los números disponibles en los quioscos aledaños al campus. Quería regalarlos a sus amigos. En octubre de 1946, la

editorial Alfred A. Knopf publicó *Hiroshima* de Hersey como libro y pronto se tradujo a decenas de lenguas, incluyendo el japonés.

No es difícil imaginar la reacción de las autoridades estadounidenses ante la acogida nacional e internacional que tuvo la crónica. Tan solo un año antes, el equipo del general MacArthur había censurado los partes de guerra que había redactado el periodista George Weller a su paso por Nagasaki, entre el 6 y el 10 de septiembre de 1945. Las descripciones y testimonios que recogió se silenciaron cuidadosamente hasta el año 2003. Para su desgracia, *Hiroshima* de Hersey irrumpió de pronto entre el mutismo y la censura. Ese carácter intempestivo contribuyó a convertirla en una pieza antibélica de culto: en una época en que apenas se descubría y asimilaba el alcance de los campos de exterminio nazi, Hersey colocaba sobre la mesa la barbarie de los vencedores.

Frente al brutal laboratorio de experimentación científico-militar que se dio en Hiroshima, Hersey puso sobre la mesa un ejercicio de experimentación narrativa sin complejos. Ese texto fracturó las fronteras entre la literatura y el periodismo para dar cuerpo al testimonio de las víctimas de la bomba atómica. Un ejercicio bastardo y original que también nació causando estragos. Y es que el testimonio de los seis supervivientes terminó por cultivar entre la opinión pública una mirada crítica hacia las futuras operaciones militares de su país. Sin el debate que años antes había suscitado la crónica de John Hersey, no se entendería parte de la resistencia y la indignación que mostró la sociedad norteamericana ante la actuación de sus tropas en la Guerra de Vietnam, así como el protagonismo concedido a los corresponsales y fotógrafos desplazados allí.

Esta forma revolucionaria de contar una historia real como si fuera una novela influyó en toda una serie de periodistas y escritores que siguieron a Hersey, empezando por Tom Wolfe, quien no duda en reconocerlo como el precursor de lo que algunos años después se etiquetaría como «nuevo periodismo»: una veta desfachatada e híbrida del oficio, que terminaría de eclosionar con Truman Capote y la publicación de *A sangre fría*. Si Wolfe hubiera tenido la curiosidad de Hersey para prestar atención a lo que sucedía fuera de sus fronteras, hubiera reparado en *Operación Masacre* de Rodolfo Walsh, el otro gran referente que burla la frontera entre periodismo y literatura.

No deja de ser significativo que, diez años después de que Hersey escribiera *Hiroshima*, en la otra punta del continente americano Walsh se sintiera impelido a mezclar literatura y periodismo para contar la historia de un puñado de supervivientes de un fusilamiento clandestino, cometido en un basural por la dictadura de Aramburu. Desde entonces, algunos de los mejores ejercicios de periodismo narrativo en Latinoamérica se han caracterizado por investigar

radicalmente la violencia y provocar al lector con piezas inclasificables. Felizmente híbridas y contaminadas.

EL SILENCIO DE LOS *HIBAKUSHAS*

La mañana del 6 de agosto de 1945, el doctor Michihiko Hachiya descansaba en casa después de pasar la noche haciendo guardia en el Hospital de Comunicaciones de Hiroshima. Era un día apacible, tibio. De pronto, aquel cielo despejado produjo un resplandor intenso. Otro. En cuestión de segundos todo se convirtió en sombra y bruma. Remolinos de polvo. Oscuridad. Sin saber bien cómo, el médico pudo salir de casa por su propio pie y sortear la lluvia de vigas y escombros que le cerraban el paso. Ya fuera, le sorprende encontrarse totalmente desnudo. Se ausculta a sí mismo. Una astilla le desgarra el muslo y el labio inferior le cuelga de forma antinatural. Un trozo de vidrio se le ha incrustado en el cuello. Esa mezcla de temple y letargo no se rompe hasta qué Hachiya se pregunta dónde está su mujer. Grita su nombre y la ve aparecer entre las ruinas sujetándose un brazo. Lleva la ropa desgarrada y está manchada de sangre. Juntos emprenden el camino al hospital.

Las escenas de horror que atestiguan Hachiya y su mujer los minutos siguientes coinciden con lo que narran los supervivientes de Hersey; las casas terminan de oscilar y caen con estrépito, se tropiezan con cadáveres y las primeras siluetas humanas que observan les parecen almas en pena. Espantapájaros. Pero si algo sorprende al doctor Hachiya durante esa lenta marcha al hospital es que todos los hombres, mujeres y niños con los que se cruzó en el camino compartían el más absoluto silencio. Marchaban sin decir palabra, comportándose como autómatas: «Nadie hablaba; apenas si el rumor de aquel mar inquieto de gente dolorida, ansiosa, asustada, a la espera de un nuevo desastre, aliviaba el pesado silencio.»[1]

La violencia, ya se sabe, enmudece. Pocos testimonios como el del doctor Hachiya para comprenderlo. Aquel silencio insoportable sigue a ese hombre y su mujer hasta llegar al hospital que dirigía. Ni siquiera le hablan cuando le traen una camisa y un pantalón para atenderlo. Se fumaba en silencio, en silencio se trabajaba y se asentía. El mutismo se extendía entre los supervivientes como parte de una nueva condición. En la camilla del hospital, viendo el trajín de sus compañeros, pronto empezó a pesarle su inutilidad. Aquella inmovilidad forzosa fue lo que le impulsó a comenzar un diario, quería poner orden en lo que veía y sentía. Jamás sospechó que aquellos apuntes suyos, extraordinariamente precisos y literarios, terminarían por ser publicados.

Elias Canetti afirmó que nunca había llegado a conocer tanto a un

japonés como al leer el *Diario* de Hachiya. Tras su lectura, creyó que quizá fuera verdad que solo sentimos a los demás hombres como a nosotros mismos a partir de la máxima desdicha. Canetti admira la ternura y la responsabilidad de ese *hibakusha* que decide transmitir la desgracia sin pudor ni tampoco idilio. Encuentra en la sensación de condolencia que le produce una dimensión ética ejemplar, fuera de lo común: «Si tuviera sentido averiguar qué forma de literatura es hoy en día indispensable, indispensable a un hombre que sepa y tenga los ojos bien abiertos, habría que decir: esta.»[1]

El narrador convaleciente observa con alma de reportero los alaridos y sollozos de los otros. También cuida de registrar y dar cuenta de sus propias emociones. Leemos, por ejemplo, su felicidad al reencontrarse con conocidos que creía muertos o el agradecimiento que siente por la bondad y entereza de sus compañeros del hospital al tratar con una enfermedad que desconocían. Y es que si a algo nos conduce inevitablemente el *Diario* de Hachiya es a concentrarnos en los cuerpos. De alguna forma, esa doble condición de *médico-paciente* genera una mirada ambivalente que produjo uno de los textos más honestos sobre el dolor abierto por la radiación.

Así, las páginas del diario van transformándose en un informe sobre las consecuencias de la nueva y desconocida enfermedad. Describen el proceso en el que los médicos examinan, clasifican y dividen a los pacientes según sus síntomas: quemaduras; diarrea; carencia de glóbulos blancos. El doctor Hachiya no deja de observar su propio cuerpo y elige ciertas historias clínicas vinculadas con la radiación por considerarlas representativas del mal y procura «transcribir los hechos que me narraban los diferentes testigos». Pacientes entre los cuales se encontraba él mismo.

El silencio de los *hibakushas* y la entrega de los médicos japoneses en los días y meses posteriores al ataque nuclear tampoco pasaron desapercibidos a Kenzaburo Oé. A partir de 1963, comenzó a viajar cada año a Hiroshima para entrevistar a víctimas supervivientes y los médicos que les trataron. Años después, el novelista japonés confesaba que el periodo en que recuperó el testimonio de los pacientes del Hospital de la Bomba Atómica de Hiroshima coincidió con el nacimiento de su primer hijo. Un niño que había nacido con una grave malformación del cráneo y que solo después de algunos años le aseguraron que podría sobrevivir. El móvil que impulsa a publicar su crónica de esos encuentros lo podría haber firmado John Hersey:

> *Cuadernos de Hiroshima* es un libro que recoge el testimonio de un periodista sobre la tragedia humana provocada por las armas nucleares, sin detenerse ni un momento en los detalles de su poder destructivo. Es un libro que habla de los

hibakusha (los supervivientes de un bombardeo atómico), del modo concreto en que perdieron la vida o sobrevivieron a costa de padecer sufrimientos atroces.1

En sentido opuesto a Hersey, ese novelista japonés se convierte en periodista para transmitir aquella forma particular de encarar el daño sin caer en el victimismo o la autocompasión. Eso no evita que confiese recurrir a estrategias propias de la ficción para enfatizar la sabiduría de esos supervivientes a quienes considera como los verdaderos moralistas. Si Oé regresa cada verano a escuchar y apuntar en su cuaderno lo que relatan esos testigos –muchos de ellos morían de un año a otro– era porque estaba convencido de que la humanidad perdería contenido moral sin su manera singular de comprender palabras como coraje, esperanza, sinceridad o muerte.2

Luego está el silencio. Al leer los testimonios que recolecta Kenzaburo Oé, también saltan a la vista la forma en que las víctimas japonesas prefieren no pronunciarse sobre su dolor. Como si el mutismo de los minutos y horas posteriores a la detonación hubiera madurado en la exigencia del derecho a preservar algo del daño que les sobrevino. A guardar silencio. Son mujeres y hombres que aceptan cobrar las ayudas estatales y agradecen ciertas muestras de solidaridad, pero les incomoda la forma en que escritores y periodistas les instan a exponer o denunciar su tragedia: «Detesto a quienes no comprenden nuestro deseo de silencio. Nosotros no podemos conmemorar el 6 de agosto. Lo único que podemos hacer es pasarlo en silencio junto a nuestros muertos.»3

Cuadernos de Hiroshima nos habla de las formas de procesar el dolor y el rechazo de los supervivientes a ser revictimizados una y otra vez. Oé no duda en exponer esta exigencia que también le señala. Y es que, a fin de cuentas, no es más que otro de los intelectuales que los visitan solo una vez al año durante las conferencias que se organizan contra la proliferación de armas nucleares. Ese ejercicio nos revela el malestar y desasosiego de personas que se preguntan si alguna vez podrán sobrevivir, ellos mismos, a su condición de víctima:

> ¿Es que todas las víctimas de la bomba tienen que padecer los síntomas de la radiación y morir en circunstancias trágicas? ¿Ni siquiera en el momento de la muerte se nos permite liberarnos de nuestras lacras físicas y anímicas, de nuestro complejo de inferioridad y morir por causas naturales como la gente normal? ¿Por qué nuestro fin tiene que ser necesariamente trágico, provocado por los efectos de la radiación? ¿Por qué nuestra muerte, como si fuera la última maldición de la bomba, tiene que servir como documento para la lucha contra las armas nucleares?1

Estas palabras no solo nos recuerdan que algunas víctimas no desarrollan síntomas, sino que también nos hacen comprender el derecho de estas a desprenderse de esa pesada losa que los convierte

en un número más de la larga lista de afectados por la radiación. La lucha por erradicar las armas nucleares pasa a veces por alto que los registros también cosifican, que contabilizan de forma «inhumana» y «despersonalizada» a hombres y mujeres que intentan continuar con sus vidas sin ser reducidas a un dato que «lo amalgama todo sin distinción». Uno comprende su deseo de pasar desapercibidos y poder desvincular su vida de la bomba, un deseo que nada tiene que ver con el olvido o la negación.

Los supervivientes que entrevista Oé anhelan que el mundo entienda que el dolor sufrido en un ataque nuclear va más allá de su capacidad de destrucción y sus secuelas físicas. De no comprenderlo, seguiremos siendo incapaces de aproximarnos a esa terrible vergüenza que sienten las víctimas ante sus propias heridas; ese sentimiento que, paradójicamente, da sentido y sustancia a su extraordinaria dignidad.

Es parte central del testimonio de los *hibakushas* el exigir respeto a su silencio. Se alza como un paso más en la vocación de no reducir la ofensa y el daño a la mera detonación. La radicalidad del ataque nuclear es que el daño sobrevive a los mismos supervivientes. Se hereda. Eso explica que en esos ejercicios testimoniales resulte tan importante narrar los días, meses y años que sucedieron al estallido. Así la fascinación del hongo se diluye y nos abrimos a un dolor sin estruendo. Crónico.

Pienso también en *Lluvia negra* de Masuji Ibuse, una novela que se sirve de una serie de testimonios de supervivientes para exponer el dolor de quien no puede o quiere pronunciarse. En rigurosa cursiva, Ibuse va intercalando los diarios de sus personajes para revelar el estrago humano que supuso estar atrapados entre un asfalto que les dificultaba caminar porque se pegaba a las suelas de los zapatos y ver dibujado sobre la ciudad una maldición *«como el humo de un volcán»*.[1] Y es que, entre otras cosas, los supervivientes pronto descubrieron que el humo negro de esa nueva arma se mezclaría con el vapor de agua y caería en forma de lluvia. Unas gotas negras que parecían de alquitrán y cayeron sobre la ciudad *«como el chorro de una fuente»* y cuyas manchas no salían ni al lavarse las manos con jabón, *«habían quedado impresas en la piel»*.[2]

Y es que no es la destrucción física ni la degradación corporal la verdadera tragedia que intenta desvelar la novela de Ibuse: es la marca. No hay manera de sacudirse el estigma. El drama se reserva al silencio que esconde la enfermedad de la radiación. El secreto que debe guardar una familia para que la joven Yasuko pueda encontrar marido en tiempos en los que «gusta intercambiar certificados de salud antes de casarse».[1] *Lluvia negra* nos encara con el miedo y la

humillación *a posteriori*. Nos revela que la mancha de la lluvia negra no solo persiste, sino que apunta siempre al porvenir. Por más que la protagonista vuelva a la fuente ornamental para frotarse las manos, la huella de la lluvia negra no desaparece. Toda una metáfora de cómo los *hibakushas* descubren una enfermedad que los pone en contra de su propio cuerpo, que les hace maldecir la propia sangre. Aquello que heredarán. La desesperación por tener que lidiar con un enemigo que es invisible. El sufrimiento ya no deviene solo de intentar aliviar la mella física y sobreponerse a ella; se transforma en la imposibilidad de rehacer la vida y dejar de ser un recuerdo vivo de la derrota y la contaminación.

Evocar es traer a la memoria. Re-presentar. Hay algo propio del dibujo japonés de posguerra que permitió trasladar más vivamente el horror del que fueron testigos los *hibakushas,* para conjurarlo e impedir que se presente a las nuevas generaciones. Pienso en el manga *Hiroshima (Hadashi no Gen)* de Keiji Nakazawa y cómo fue adaptado por Masaki Mori en 1983; una película animada que revive el antes y después de la bomba desde el punto de vista de un niño superviviente. Pienso en *Children of the Atomic Bomb*, el relato del doctor Yamazaki sobre su experiencia al estudiar el impacto de las explosiones nucleares en los niños de Nagasaki.

Este médico japonés-estadounidense fue presidente de la Comisión de Víctimas de bomba atómica y desde ese cargo se dedicó a investigar la mayor incidencia infantil de cáncer y malformaciones cerebrales a causa de la radiación. Como parte del apoyo a las víctimas, la Comisión solicitó a una serie de supervivientes que dibujasen tres décadas después los recuerdos que guardaban sobre el día en que cayó la bomba. Cada imagen fue registrada minuciosamente y contiene un pequeño testimonio del trauma y del dolor. Esas líneas dotan a esa colección de dibujos de una fuerza inigualable, les descubre las consecuencias psicológicas y sociales que el ataque nuclear había generado en ellos:

MIYAJI Tomiko. *Empezó a caer una lluvia negra. Algunos bebieron agua de un charco. Otros abrieron mucho la boca para atrapar las gotas de lluvia*. Año de nacimiento: 1911 / Edad en el momento de la explosión: 34 / Edad en el momento de la creación de la imagen: 64

YAMASHITA Masato. *31 de agosto: Mi hermano menor que murió vomitando sangre. Le sangraba la nariz y se le había caído el pelo. Tenía pequeñas manchas rojas por todo el cuerpo*. Año de nacimiento: 1924 / Edad en el momento de la explosión: 20 / Edad en el momento de la creación de la imagen: 50

SUMIMOTO Sueko. *Estudiantes muertos de unos 14 o 15 años en el río, y madres llamándolos*. Año de nacimiento: 1907 / Edad en el momento de la explosión: 37 / Edad en el momento de la creación de la imagen: 671

Al tratar de rescatar y dibujar una serie de recuerdos que permanecían en su cabeza, las víctimas dan cuerpo a una experiencia traumática. Sus trazos conforman un catálogo espontáneo, libre y sobrecogedor de imágenes y sensaciones que mantuvieron soterradas y fueron eclipsadas por el registro de los vencedores. En los dibujos de los antes niños prima siempre el cuerpo: su descomposición y acumulación. Los lugares que visitan su memoria son las escuelas, el río desbordado, los descampados donde quemaban los cadáveres sin rito o luto alguno. Los protagonistas suelen ser niños, estudiantes, madres cargando a sus hijos.

VERDUGO COMO VÍCTIMA

La victoria, lo sabemos desde Homero, también puede ser amarga. Pocos hombres encarnan esa ambivalencia como Claude Eatherly, un piloto texano que participó en el bombardeo a Hiroshima. Aquel 6 de agosto de 1945, el comandante del *Straight Flush* tenía como misión seleccionar el blanco donde sería arrojada una nueva bomba. Eatherly ignoraba los detalles de la operación, pensaba que se trataba de un ataque convencional y se limitó a seguir las órdenes. Sobrevoló el objetivo durante cuarenta y cinco minutos hasta que las condiciones meteorológicas fueron ideales. El punto de mira era uno de los siete puentes de Hiroshima. El comandante dio las coordenadas al piloto del *Enola Gay*, pronunció *«go ahead»* y se alejó. Poco después se enteró de que aquella bomba había estallado a seiscientos metros del suelo, y también que había matado a más de cien mil personas.

Tras conocer el alcance de su acción, Eatherly se aisló y se hundió en un profundo silencio. En la base militar de Tinián lo diagnosticaron como un caso más de *battle fatigue*. Después de meses de intenso combate, pensaron que era esperable ese cansancio que alteraba sus nervios. Nada que no pudiera solventarse con los tratamientos psicológicos de costumbre y la medalla al mérito que iba a otorgarle la Fuerza Aérea. Se equivocaban. En los meses que siguieron al fin de la guerra, Eatherly fue el único militar participante en los bombardeos atómicos que se negó a ser condecorado como héroe.

Se licenció del ejército en 1947 y, tras volver a casa, intentó proseguir su vida. Tenía una esposa, hijos y un buen trabajo en una empresa petrolera de Houston. Sus días parecían transcurrir bajo el guión del olvido recetado. Las noches, en cambio, eran un infierno. Una y otra vez soñaba con los rostros abrasados y desfigurados de los habitantes de Hiroshima. Al principio intentó sobrellevar el insomnio con pastillas y tragos de whisky, pero no tardó en caer en una depresión profunda. Fue entonces cuando comenzó a enviar sobres con dinero a Hiroshima. Cartas en las que solía declararse culpable y pedir

perdón a unos destinatarios que desconocía. Poco después intentó suicidarse con somníferos en una habitación de un hotel de Nueva Orleans. Apenas fue rescatado con vida. A raíz de este episodio, ingresó voluntariamente en un hospital militar de Waco especializado en atender trastornos mentales y permaneció allí seis semanas. No experimentó gran mejoría.

En 1953 el expiloto falsificó un cheque y mandó la suma a una fundación que cuidaba a los huérfanos de Hiroshima. Aunque fue descubierto, el monto era tan pequeño que el asunto no tuvo mayores consecuencias. Más tarde protagonizó un atraco en Dallas y el caso tuvo algo más de resonancia debido a que Eatherly no se llevó el dinero. Cuando su abogado dio a conocer que se trataba de un héroe de guerra, el juicio se suspendió y el gobierno le concedió una pequeña pensión mensual. No tarda en volver a entrar en una tienda, sacar una pistola y ordenar al cajero que introdujese todo el dinero de la caja en una bolsa para luego salir a la calle, otra vez, sin ella. Fue detenido de nuevo y, en esta ocasión, los médicos le diagnosticaron una enfermedad mental. Reingresó en el Hospital de Waco, allí empezó con terapia psicológica cinco días a la semana. Se divorcia. Toma tranquilizantes. Sigue sin poder quitarse de encima los rostros de Hiroshima.

No resulta difícil interpretar estos disparatados delitos como el clamor de un hombre que exigía ser reconocido como culpable por una sociedad que le asignaba el papel de héroe. Eatherly estaba convencido que nunca podría pagar su deuda y acallar sus demonios, sin conseguir reparar algo de aquel mundo que había contribuido a destruir. No estaba dispuesto a negar o transferir la responsabilidad de sus actos, ni a seguir cobijado por el sistema de valores y lealtades del ejército. De ahí que comenzara a denostar públicamente su participación en el bombardeo de Hiroshima y alzara la voz contra la proliferación de armas nucleares.

Lo sublime del «caso Eatherly» es que pone en jaque el relato épico de los vencedores desde dentro. El piloto de Hiroshima es un actor que renuncia a su papel de héroe: se baja del escenario maldiciendo al director y su libreto, mientras el resto del reparto observa con incredulidad y se encoge de hombros. En el hospital le repetían que lo sucedido en Hiroshima no explicaba su reacción, que dejara de atormentarse y retomara su vida como había hecho el afable y despreocupado Joe Stiborik. Un tipo que tuvo a su cargo el radar del *Enola Gay* y gustaba de repetir a los medios: «Que se trató simplemente de una bomba, solo que un poco más grande.»

Eatherly pronto descubrió entre las paredes de ese hospital psiquiátrico que un vencedor no puede comportarse como vencido sin pagar las consecuencias. El sistema le exigía seguir viviendo con plena

normalidad, sin remordimiento. Repudiar su condición heroica e interpretar el papel de culpable significaba señalar a quienes le habían trasladado la orden criminal. Al insistir en sus desplantes, el sistema terminó por asignarle otro papel: el de enfermo. Solo en un hospital psiquiátrico le estaría permitido continuar su tragedia. La cuestión es que fue su historia la que pudo escapar de allí. Con el paso de los meses, el caso del «piloto loco de Hiroshima» había logrado captar la atención pública. Para desesperación de Eatherly, la reacción no pasaba del morbo y la lástima más condescendiente. Sus acciones y palabras seguían lejos de suscitar que se juzgara su participación en el bombardeo atómico como un crimen de guerra.

Hoy en día podría parecernos que la condena y la indignación de la sociedad estadounidense por lo acontecido en Hiroshima y Nagasaki resultaron inmediatas, pero en absoluto ocurrió así. Los testimonios de los supervivientes y las evidencias sobre las lesiones y enfermedades generadas por la radiación tardaron años en permear la sociedad y en dar forma a una verdadera conciencia antinuclear. Ciertamente surgieron muchas voces de periodistas, escritores o intelectuales pacifistas reclamando un control sobre esas armas, pero, en el contexto de la Guerra Fría, la mayoría de los estadounidenses continuaba cegada por la narrativa hegemónica que abogaba por mantenerse delante en la carrera armamentística. El temor a sufrir directamente un ataque nuclear engrasaba las ruedas a los productores de la bomba.

Hay algo profundamente revelador en la rebeldía de Eatherly. Su fracaso como ladrón es ejemplar, incluso poético. El piloto de Hiroshima encarna la ambivalencia misma; estamos frente a un héroe sin hazaña, un hombre que crea el robo sin motín. Hay algo en su tragedia que recuerda a los tormentos reservados a los desobedientes de Esquilo o Sófocles.

En la primavera de 1959, el filósofo Günther Anders se topó con una nota sobre los desmanes de Eatherly y quedó obsesionado por su historia. Advirtió que aquel hombre constituía un «símbolo del futuro», una prueba fehaciente y terrible de la nueva forma de culpa que la tecnificación de la existencia había acarreado. Y es que algo de ese piloto atormentado ponía de manifiesto hasta qué punto el avance científico y tecnológico nos ha convertido a todos –sepámoslo o no– en piezas de una maquinaria que termina involucrándonos en acciones inaceptables que casi nunca alcanzamos a prever. La desgracia del piloto, tan aparentemente personal o disparatada, estaba destinada a replicarse el día de mañana en la vida de cualquiera. En definitiva, Eatherly se había convertido en un símbolo por resultar el primero en revelar la posibilidad inédita de ser «inocentemente culpable».[1]

Anders envía una carta al Hospital de Waco en donde permanecía internado el piloto. No pretende consolarle. Por el contrario, le confiesa que su desconsuelo le resulta esperanzador: su imposibilidad de superar lo sucedido resulta un gesto inequívoco de que la batalla contra la máquina no está perdida. De alguna forma, su lamento demuestra que a pesar de haber sido «una simple pieza del aparato técnico y haber cumplido perfectamente su función» es posible mantener una conciencia crítica en tiempos en que la razón instrumental nos implica en hechos monstruosos.

Leída hoy, la falta de reflejos de Anders decepciona. Se queda corto. Tras acuñar un concepto tan significativo como «inocentemente culpable», debería haber profundizado en aquella veta de contradicción que provocaba que Eatherly nadara en círculos. Por contra, se limita a intentar obtener la atención de un hombre que se había convertido en una atractiva baza para la lucha contra las armas nucleares. Así, el filósofo se esfuerza en justificarlo, argumenta que su actuación se debió a que «el aparato militar funcionaba perfectamente», «era demasiado joven» o «carecía de las luces suficientes».[1]

Tras leer varias veces su carta, Eatherly decide proseguir aquella correspondencia. Le atraía la posibilidad de plantearle sus dudas sobre «cómo se debe actuar y obrar» y explorar juntos una serie de cuestiones relativas a la conducta humana. En el fondo, el piloto está pidiendo a gritos establecer un ejercicio de comprensión sobre la criminalidad que subyace bajo la lealtad y la obediencia ciega a la autoridad. Mas no lo consigue. Paradójicamente, será Hannah Arendt –exesposa de Günther Anders– quien recogerá años después la necesidad de reflexionar sobre el papel que tiene la facultad del juicio a la hora de cometer o rechazar una orden criminal. Los alcances de la idiotez moral contemporánea solo serán abordados con profundidad cuando Arendt viaja como corresponsal del semanario *The New Yorker* para cubrir el juicio de Adolf Eichmann en Jerusalén. Un tipo que, al contrario del piloto de Hiroshima, nunca asumió la culpa.

La correspondencia de Anders y Eatherly se diluye en cuestiones más pragmáticas e inmediatas. El filósofo asume el papel de mentor y abre, con cierta prisa, una agenda de actuaciones; le pide que lea el código moral sobre la era atómica que ha escrito; le pide que escriba un mensaje a las víctimas de Hiroshima, supervisado por él; le recomienda tajantemente que rechace la oferta que ha recibido para el rodaje de una película sobre su vida. El oportunismo de Anders molesta. Parece buscar, a toda costa, pasar por amigo suyo y convertirse en su interlocutor oficial, un agente que aparta a otros escritores y productores que llaman a su puerta. Será él quien sancione los proyectos adecuados a su «importante misión». La forma en que

Günther Anders intenta manipular a un hombre deshecho por haber sido utilizado precisamente como un títere es bastante mezquina.

En todo caso, la correspondencia entre ambos permite rescatar algunos testimonios de Eatherly que nos aproximan a la compleja figura del verdugo-víctima. Estamos frente a un hombre que lleva al extremo su derecho a examinar críticamente su vida y condolerse de sí mismo. También frente a una sociedad que le enmascara como héroe para seguir viviendo en la indolencia. Su caso revela las costuras de una sociedad amnésica y desentendida. Y lo más importante, el proceso de contar y explicar su historia deviene un «acto de reparación» para el piloto de Hiroshima porque, en realidad, desvela el estrecho vínculo que le une con quienes le tachan de loco: «La verdad es que la sociedad *no puede* aceptar mi culpa sin reconocer simultáneamente en sí misma una culpa mucho mayor.»[1]

Eatherly abandonó la política de los asaltos frustrados a las tiendas por la de dar testimonio, y obtuvo recompensa. Se tornó realmente peligroso cuando advirtió que no se liberaría de su culpa haciéndose pasar por ladrón, sino alzando la voz y desembarazándose de su papel de héroe. Su objetivo consistió en expandir la culpa. Por eso le entusiasma que, en determinado momento, su historia se conozca más que la de los pilotos del *Enola Gay*, que fueron los que verdaderamente apretaron el botón y lanzaron la bomba después de su *«go ahead»*. Sin duda, aquel cambio de estrategia no resultó ajeno a los aplazamientos de su alta médica por parte del hospital; a que las Fuerzas Aéreas comenzasen a interesarse por su estado de salud y le ofreciesen insistentemente su ayuda; tampoco a que se vigilasen sus contactos y comunicaciones; ni a que siguieran haciéndole saber, por todos los medios posibles, que rebelarse contra la guerra no era sino una forma de locura.

Quizá el momento más luminoso y reconfortante de la reparación que anhela Eatherly se produce con una carta remitida por un grupo de mujeres de Hiroshima. Se trata de supervivientes que llevan, en su rostro y su cuerpo, las marcas de la bomba que el piloto ayudó a arrojar sobre su ciudad. Le escriben porque se han enterado por la prensa de cómo, desde aquel día, le invade un severo sentimiento de culpabilidad que le ha llevado a recibir tratamiento psiquiátrico y ser internado en un hospital. Desean expresarle que no sienten el menor odio hacia él, pues han aprendido a verlo como «una víctima más de la guerra». Un camarada. La carta, que firman treinta *hibakushas*, va más allá del perdón; revela que no hay paz sin rehuir el victimismo y sin comprender que, en ocasiones, el verdugo es también víctima.

4. LA CONQUISTA EN DISPUTA

UNA HISTORIA SIN TESTIMONIO

Aquiles en las puertas de Tenochtitlan. La potencia de la imparcialidad homérica se manifiesta en su permanente resignificación; por más que se trate de un violentísimo canto a la guerra, ha terminado inspirando durante años prácticas narrativas e historiográficas contra el daño y la pérdida. Su influjo está ligado a los afectos que produce la vocación de recordar juntos, públicamente, el duelo y la historia de los derrotados. Para Alfonso Reyes, la forma en que Homero articuló leyendas de guerra difusas que se contaban entre los antiguos griegos terminó por convertir al mito en «la memoria de los desmemoriados».1 A partir de entonces, la disposición moral de relatar la guerra para hacer aparecer la palabra y el dolor de los desaparecidos deviene en una acción ético-política de alcances imprevisibles. Quizá ese vínculo primigenio entre escritura, memoria y reparación explica que pasen los años y no dejemos de encontrar ecos de Troya en la crónica de guerras tan aparentemente lejanas como el asedio y la caída de México-Tenochtitlan.

En julio de 1959, José Emilio Pacheco escribió en la Revista de la Universidad de México una reseña de *Visión de los vencidos* de Miguel León Portilla. Releerla hoy en día tiene algo de fetichismo por cuanto esa novedad editorial estaba destinada a convertirse en un clásico. Es significativo que, desde aquella primera lectura, Pacheco haya relacionado la obra de ese historiador con una vieja sospecha de Reyes: la conquista de México nos ha sido relatada como una epopeya. En definitiva, algo del *pathos* que desprende la caída de Tenochtitlan recuerda el aliento de los mitos griegos, empezando por el hecho de que como en la *Ilíada* «son destruidas una ciudad y una estirpe».1

En esta primera reseña de *Visión de los vencidos*, José Emilio Pacheco concluye que los cantos y los testimonios indígenas sobre la conquista allí reunidos no solo poseían el valor literario de presentar «pasajes trágicos comparables por su intensidad a los cantos homéricos», sino también el valor histórico de desvelar «la otra cara del espejo». Así reconocía ese poeta la poderosa ambivalencia de la antología que tenía entre manos, su alcance para revelar lo velado. Por desgracia, esa llamada a leer e interpretarlo desde una óptica literario-histórica se diluyó cuando ese libro se enmarcó como un hito en el ejercicio de la historiografía nacional. Al convertirlo prácticamente en un libro de texto, se despojó de parte del aura y de la vocación contranarrativa a

un ejercicio que daba cuerpo a la historia omitida y ponía en la mesa un marco de guerra alternativo.

En buen grado, el ejercicio de León Portilla se convirtió en un acontecimiento editorial porque durante años la guerra de conquista se había contado únicamente a partir de las relaciones escritas por los soldados y los misioneros españoles. Con la aparición de *Visión de los vencidos* se revelaba finalmente el sentir de los mexicas sobre la llegada y destrucción de su ciudad por parte de un ejército invasor y sus aliados. Muchos especialistas conocían esos documentos que compilaba León Portilla, los testimonios indígenas estaban ahí; él se limitó a rastrear y rescatar del olvido la otra cara de la moneda de esa guerra de aniquilación.

Pienso que algo del abrumador éxito de *Visión de los vencidos* ha escamoteado la posibilidad de reexaminar críticamente la forma en que se ha construido y reproducido el relato heroico de la conquista. Y, con ello, de sus efectos sociales hasta el día de hoy. La posibilidad de seguir elaborando una historia de la conquista a contrapelo exige, entre otras cosas, reflexionar y discutir más en torno a la naturaleza y repercusiones de esos testimonios indígenas que rescató León Portilla. El vacío que llenó esa antología fue enorme, el hueco que abrió después también.

Me explico. Uno sospecha que el ascendiente de ese importante libro ha inhibido el pensar críticamente sobre el papel que ha jugado la casi total ausencia de testimonio de los mexicas y otros pueblos nativos en torno a la guerra entre 1519 y 1521 y lo que vino después. Esto es, sobre cómo esa laguna ha favorecido la construcción y aceptación del relato épico de los vencedores. Sorprende que se suela pasar por alto el aire de epopeya con que se narra esa excursión militar, desde el desembarco de las huestes de Cortés en el Golfo hasta la caída de México-Tenochtitlan. Y sorprende también cómo ese relato de excitante aventura heroica ha propiciado celebrar como un encuentro lo que fue una guerra y un orden colonial que supusieron una dramática disminución de los pueblos indígenas.

El carácter fragmentario e inacabado de las fuentes que recuperó León Portilla –muchas de ellas producidas ya durante la colonia– no parece constituir una visión histórica de los desaparecidos en sentido estricto. Esos escasos testimonios representan más bien pequeñas luces que irrumpen en mitad de la noche y permiten advertir otro orden, otro discurso, otra verdad. Reconocer esta vieja merma permitiría volver a poner en primer plano la tragedia que representa el no contar con una crónica superviviente más robusta, con un compendio más vasto de fuentes indígenas con las que se pudiera cotejar o contrastar con mayor profundidad lo escrito por los soldados y misioneros.

En suma, parte del éxito nacional e internacional de *Visión de los*

vencidos ha eclipsado la significativa ausencia de testimonios de historiadores y cronistas mexicas de la época. Al leer las *Cruzadas vistas por los árabes* de Amin Maalouf, por ejemplo, uno advierte lo complicado que sería levantar en esta guerra un marco alternativo de esa dimensión. El hecho mismo de que la ausencia de relato y testimonio se presente en un pueblo que valoraba tanto la historia –los mexicas registraban sistemáticamente los hechos como parte de la formación educativa– desvela hasta qué grado la conquista fue una guerra de aniquilación como la de Troya.

Llegados a este punto, uno piensa en el *dictum* de Edmundo O'Gorman: América no fue un descubrimiento sino una invención. Un año antes de que apareciera *Visión de los vencidos*, este historiador ya advertía de la necesidad de reconocer que Colón y los que le sucedieron se apoderaron de aquellas tierras al nombrarlas y narrarlas. Pienso también en Irving Leonard y su petición de que los estudios históricos de la conquista sopesen la enorme influencia que tuvieron las novelas de caballería que se leían entonces entre los conquistadores. Su análisis demuestra hasta qué punto su acción –el relato mismo de sus hazañas– estuvo inspirado en héroes de leyenda; en cómo esos hombres se vieron impulsados por el deseo de narrar sus aventuras y descubrimientos en primera persona. Los argumentos de ese hispanista sobre el frecuente y sutil influjo de la ficción en los futuros caudillos son implacables. Permiten reconocer el profundo alcance de novelas y relatos al punto de llegar a ser los «instigadores inconscientes» de sus acciones o a «condicionar sus actitudes y sus reacciones».[1]

Aquellos soldados no solo venían a hacer la guerra, también querían contarla. Esa es ya la primera conquista. Hay muchas *stories* en nuestra Historia, reconocerlo no es caer en el relativismo ramplón sino asumir con lo que contamos para desmontar un relato heroico que sigue simplificando hasta la caricatura un hecho tan complejo. La conquista tiene poco de pasado, es un tema vivo que afecta y suscita candentes debates hasta el día de hoy. Y es justamente con la idea de combatir la beligerancia de lecturas nacionalistas y binarias que se puede echar mano de la complejidad que define y rodea a la creación literaria, lo cual ciertamente no es poco. Muchos novelistas –notables y mediocres– han intentado cubrir esa laguna de testimonios indígenas a través de la imaginación. En este terreno, el entrecruce entre literatura e historia ha sido rico y complejo.

Para desgracia de ortodoxos y positivistas, la historia de la conquista se conforma en esa exquisita relación entre realidad y ficción. La tensión entre el régimen de la verdad y el de lo verosímil nos atraviesa desde el origen. Para bien o para mal, ha terminado por enriquecer el relato y complementar la falta de registro y testimonio entre los

supervivientes mexicas. Uno piensa en esos novelistas obligados a imaginar la relación entre Hernán Cortés y la Malinche o el momento justo en que Moctezuma y los mexicas supieron que los invasores no eran dioses. También en cómo buena parte de los historiadores mexicanos más serios y rigurosos siguen relatando la caída de México-Tenochtitlan y otros momentos claves de la conquista con las armas de la literatura. Ningún reproche, desde Homero sabemos que la destrucción de una ciudad solo puede narrarse trágicamente.

DOS SOLDADOS CRONISTAS

Nada más llegar, la narración de la conquista fue patrimonio de Hernán Cortés y los cronistas de Indias. Todavía hoy resulta difícil romper el marco de guerra que establecieron esos protagonistas-narradores que ejercían por primera vez la violencia e impulsaban la extensión de su fe. En el caso de las *Cartas de relación* de Cortés, la parcialidad y agenda de su relato resultan elocuentes: cada línea de ese parte de guerra, iniciado en julio de 1519 desde la Villa Rica de la Vera Cruz, está escrita para justificar sus acciones y obtener el favor del rey Carlos V.

Es significativo que, en su parquedad, el conquistador cronista se preocupe tanto por describir lo que observa a su paso. Es claro que ese relato va más allá de registrar sucesos. En sus cartas, las tierras se describen como exóticas y desafiantes, mientras los nativos suelen aparecer como bárbaros e idólatras. Parte de su visión radicó en inspirarse en viejas historias y mitos al mismo tiempo que pretendía hacer pasar su versión de los hechos como *la* verdadera. Su efecto y la reiterada insistencia ante el Rey para que no se dejara engatusar por falsas relaciones parece rendirle frutos cuando recibe el nombramiento de gobernador de la Nueva España en octubre de 1522.

A veces se pasa por alto que Cortés no renuncia a los motivos literarios en la descripción de su gran cruzada. Cada fragmento del paisaje o de la acción parece narrado con la intención de cautivar al Rey. Al trasladar a su Majestad «todas las particularidades de esta tierra y gente de ella», va configurando el carácter divino de su misión y la imagen del otro a la medida de las crónicas medievales. Los indios eran «gente salvaje» de cuya conversión «se espera sacar tan gran fruto», estableciendo así sobre los pueblos indígenas un sesgo de superioridad moral y cultural que los estudios poscoloniales han rastreado y denunciado a la fecha. Para esa misión civilizatoria, Cortés solicita a sus Majestades «manden proveer» y se le permita que «los malos y rebeldes, siendo primero amonestados, puedan ser punidos y castigados como enemigos de nuestra Santa Fe católica».[1]

Pareciera que Cortés recurre a la estructura de la narración épica

para legitimar y seguir capitaneando una guerra que le reportará grandes beneficios. Efectuar la relación de esa aventura militar forma parte del botín de un ególatra que no duda en mezclar los datos del recuento burocrático con el aliento de las novelas caballerescas. Las *Cartas* conforman el relato de las andanzas de un héroe que arriesga su vida una y otra vez luchando contra salvajes en una guerra justa. Escribir es parte intrínseca de su violenta empresa, al relatar también va borrando al enemigo. Incluso cuando exalta la fuerza, tenacidad o valor de los indios parece hacerlo solo para engrandecer su propia victoria y presencia. Enaltecer su acción como providencial es parte central de una estrategia para continuar comandando aquella empresa y escapar del cargo de traición que podrían imputarle. Ya se sabe, el poder del superviviente se vincula con el enfrentamiento a un enemigo temible. Salir con vida. Continuar el paso entre cadáveres.

El caso de Bernal Díaz del Castillo es distinto. Este viejo soldado escribe *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España* cuarenta años después de haber desembarcado en México, evocando así lo sucedido a distancia. Se piensa que con su escrito buscaba dejar constancia de su participación en la conquista para aspirar a la recompensa que ofrecía entonces la Corona. Es posible, en algunos momentos se queja explícitamente de su gran pobreza. Sin embargo, el absurdo detalle de sus recuerdos aunado al carácter literario de su prosa sugieren que su objetivo va más allá de la retribución económica; su mira parece apuntar más alto que el escritorio de un interventor que entrega a un excombatiente lo adeudado.

A diferencia de la prosa de Cortés, la crónica de Bernal ha resistido notablemente el paso del tiempo. Pareciera que, siguiendo la estela abierta por el Quijote de Cervantes, el autor apela con su narración a la imaginación de los lectores desocupados. Un soldado narrador cuenta lo vivido a un «curioso lector» a quien no conoce, pero al que imagina e interpela; y ese lector ideal parece ser aquel que sea capaz y esté dispuesto a abandonarse alegremente a una aventura extraordinaria. Si algo distingue a Bernal es el olfato y el desparpajo de quien sabe que tiene una historia importante que contar; del que entiende que no se puede dar cuenta de lo real y verdadero, sin recurrir a licencias literarias.

Estamos ante un cronista que explota su notable pulso narrativo para contar lo increíble y reparar un daño moral. Es conocido que Bernal decide contar su *Historia verdadera* porque encuentra inexacto o abiertamente falso lo escrito hasta entonces. No tolera a los impostores. Tampoco al olvido. Y es que si algo parece indignar al viejo soldado es el hecho de que la relación de Cortés hubiera omitido

el valor y mérito de los héroes anónimos que, como él, permitieron el éxito de la conquista. Bernal escribe para encontrar *su* lugar en la memoria colectiva. Su inventario no esconde el ferviente deseo de loas y reconocimientos, Bernal tiene muy claro junto a quién se debe colocar su nombre y leyenda: «... de todas sus hazañas me cabe a mí parte dellas, pues yo fui en le ayudar [...] mas aun no me alabo tanto como yo puedo y debo. Y a esta causa lo escribo para que quede memoria de mí; y quiero poner aquí una comparación, y aunque es por la una parte muy alta, y de la otra de un pobre soldado como yo digo que me hallé en muchas más batallas que el Julio César...».1

No deja de resultar significativo que Bernal corrige, pule y amplía su crónica hasta poco antes de su muerte. Esa obsesión lo define y retrata como autor. Lejos de la retórica al uso, narrar la violenta aventura americana le permite descubrirse a sí mismo. Su crónica emplea también la épica y gira igualmente en torno a la sangre, el oro y la evangelización, pero todo aparece impregnado por la subjetividad de quien se sabe un testigo privilegiado: sobre el caos y el fragor bélicos reina siempre el *yo* de Bernal. Su historia no es sino el itinerario de un héroe que sortea y sobrevive incontables peligros en tierras exóticas. Recuerda a lo que Adorno y Horkheimer atribuían a Odiseo en *Dialéctica de la ilustración*: el objetivo y la máxima recompensa de Bernal consiste en contar su propia historia y hazañas, convertirse él mismo en mito.

Bernal nos aproxima al delirante choque cultural al manifestar su asombro, al exponer su miedo. Asistimos, por ejemplo, al impacto que le produce presenciar cómo los mexicas abrían el pecho y sacaban el corazón de sus compañeros cautivos, o a la confesión de que, tras observar esa ofrenda, debía orinar una o dos veces antes de entrar en la batalla. Esta complicidad que establece con el lector podría hacernos caer en la tentación de encontrar cierta imparcialidad historiográfica en su *Historia verdadera*. Después de todo, en algunos momentos reconoce la belleza de los paisajes y la tenacidad de los mexicas: una bravura «nunca antes vista» por soldados más viajados y experimentados que luchaban a su lado. La potencia literaria de su relato nos hace olvidar el lugar de su enunciación: el hecho de que quien narra sujeta en la otra mano una espada. Más que empatía, uno encuentra en Bernal a un exsoldado que ha tomado distancia de lo hecho y se rinde ante la gran aventura de su vida. Una historia con la que busca que su nombre y leyenda persista.

Como en otras crónicas de guerra, en la *Historia verdadera* abundan batallas descomunales en las que se desborda el valor y la sangre. Sus páginas están plagadas de flechas, lanzas, espadas y escopetas que se ceban sobre los cuerpos de unos y otros. Pero en la narración de Bernal el estruendo de los enfrentamientos se va mezclando con una

serie de traiciones, intrigas y alianzas que permiten a Cortés, y sus cerca de trescientos soldados, poder avanzar a la gran Tenochtitlan. Su historia de violencia nos habla también de los pliegues del poder y la ambición que ciega y somete.

Ahora bien, su énfasis por contar la «historia verdadera» contrasta con la construcción de su relato como ficción. Si las *Cartas* de Cortés inauguran una saga épica, Bernal lleva ese relato heroico a una categoría nueva y superior: a ratos su crónica deviene epopeya, relato de viaje o novela de caballería. Una y otra vez evoca lo vivido con recursos propios de la imaginación literaria; gracias al detalle de su prosa, brotan imágenes y lo extraordinario resulta creíble. La tensión entre lo verdadero y lo verosímil de ese texto fundacional terminó por dinamitar para siempre la frontera entre historia y literatura en tierras americanas. No es una simple *boutade* que Carlos Fuentes soliera reivindicar a Bernal como «nuestro primer novelista».[1]

Episodios emblemáticos como la masacre de Cholula, el encuentro con Moctezuma, el fiasco de la «noche triste» o la rendición de Cuauhtémoc dialogan con obras literarias que Bernal conoce directa o indirectamente. Y no lo oculta, como cuando evoca a Héctor el troyano al describir la violenta lucha en México-Tenochtitlan –ya se sabe que todas las guerras son la *Ilíada*– o cuando cita de forma célebre el *Amadís de Gaula* para transmitir la mezcla de pasmo y fascinación que supuso observar por primera vez la dimensión y la belleza de Tenochtitlan:

> Y desde que vimos tantas ciudades y villas pobladas en el agua, y en tierra firme otras grandes poblaciones, y aquella calzada tan derecha y por nivel cómo iba a México, nos quedamos admirados, y decíamos que parecía a las cosas de encantamiento que cuentan en el libro de Amadís, por las grandes torres y cúes y edificios que tenían dentro del agua, y todas de cal y canto; y aun algunos de nuestros soldados decían que si aquello que veían si era entre sueños. Y no es de maravillar que yo escriba aquí desta manera, porque hay que ponderar mucho en ello, que no sé cómo lo cuente, ver cosas nunca oídas ni vistas y aun soñadas, como vimos.[1]

Es tremendamente significativo que en uno de los clímax de la *Historia verdadera* Bernal vea la realidad con el filtro de la literatura. La necesita para contar hechos y paisajes que exigen narrarse como una novela. Esta analogía revela hasta qué punto estaba marcada o condicionada su acción por los libros de caballería que leía junto a otros soldados. Y explica también que el experimentar y narrar aquella aventura tiene algo de *déjà vu*. El autor persigue las imágenes que encontraba al leer aquellas novelas. Su ambición, como su narración, está deformada y conformada por la ficción. Para Hugh Thomas, la influencia que tuvo el *Amadís* en Bernal se revela incluso en la

estructura misma del libro: en ese *«Cómo...»* con el que da inicio al título de muchos capítulos.[1]

En todo caso, la apuesta literaria de Bernal funciona. Es justamente la estructura y el carácter narrativos de ese relato que pretende pasar como verdadero lo que lo separa de otros cronistas de Indias merecidamente olvidados, y le concede la fama que tanto anhelaba. Es sintomático el hecho de que la *Historia verdadera* aparezca entre las recomendaciones de los suplementos literarios desde hace un tiempo. Uno pensaría que este marco quizá ayudaría a reconocer que se trata de un relato heroico más circunscrito a la ambición e imaginación de los soldados que a la verdad histórica, pero no es así. Basta con detenerse en la lectura que hace John Carlin –un notable periodista– para advertir hasta qué grado sobrevive en el lector esa mezcla de ingenuidad y admiración que empuja a rendirse ante «la hazaña de los 500 españoles que, batalla tras batalla, subyugaron a decenas de miles de guerreros, capturaron al emperador Moctezuma [...] y tomaron posesión de su capital, la fantástica ciudad acuática de Tenochtitlan.»[2]

Hoy, a cinco siglos de distancia, la narrativa épica de la conquista continúa campeando. No son pocos los que siguen viendo a Cortés con la imagen que creó de sí mismo, la de un estratega militar de valor y astucia extraordinarios; un héroe moderno que lideró a un puñado de extremeños y andaluces hasta destruir un gran Imperio contra todo pronóstico. A estas alturas, debería ser más que claro que ese relato épico es parcial y poco creíble; que su hegemonía es lo que ha tergiversado y ocultado el papel determinante que jugaron en la conquista otros actores y factores. Pienso en la epidemia de viruela y, particularmente, en cómo los tlaxcaltecas y otros nativos atormentados por los mexicas decidieron establecer una alianza con esos extraños que les supuso dividendos inmediatos.

Quinientos años después seguimos atenazados por lecturas épicas y maniqueas. Mientras la relación de Cortés se caracteriza por invisibilizar el papel fundamental que jugaron una serie de actores que sabía podían hacer sombra y diluir su heroica figura, la nacionalista historia oficial mexicana ha proyectado a la Malinche y los tlaxcaltecas como traidores. La agenda de ambas versiones ha ocultado que muchas personas y pueblos originarios no debían ningún tipo de lealtad a los mexicas y simplemente hicieron lo que tenían en sus manos para sobrevivir.

No son pocos los especialistas que han tratado de desmontar el discurso hegemónico de la conquista con sus investigaciones. Pienso, por ejemplo, en cómo Federico Navarrete ha desmitificado la figura y el itinerario que encumbran a Cortés como «el gran conquistador de México» al visibilizar el papel central que jugaron los tlaxcaltecas y otros pueblos indígenas en el sitio y caída de Tenochtitlan. Este

historiador, que hace más de veinte años escribió una entrañable novela que cuenta la historia de la conquista desde los ojos de un muchacho tenochca, ha lanzado recientemente una provocadora hipótesis: los verdaderos conquistadores no fueron en realidad Cortés y sus escasos hombres y bergantines, sino las decenas de miles de indígenas que, motivados por sus propios fines e intereses, lo manipularon y condujeron a derrocar a quien los tenía bajo su yugo mientras la hacían creer que él tenía el control. No puedo sino imaginar a Avel·lí Artís-Gener sonriendo al ver finalmente revertidos los papeles; este catalán que se refugió en México a raíz de la Guerra Civil escribió una crónica de Indias alternativa en la que eran los aztecas quienes desembarcaban en Galicia en 1489 y descubrían España.

Se valora la vocación crítica de visibilizar y poner sobre la mesa la agenda y el peso de los aliados indígenas en la guerra entre 1519 y 1521, pero si lo que se busca es romper el relato épico de la conquista que tiende a la simplificación y el binarismo, conviene no caer en los mismos términos que el propio léxico heroico produce y reproduce hasta el cansancio. Esa especie de fascinación o tendencia por tratar de identificar siempre a un triunfador, vencedor o conquistador en cualquier acontecimiento nos aleja de poder identificar las consecuencias aún presentes del relato oficial y el uso político que hace de esa clase de términos y papeles.

Entre otras cosas, habría que repensar si es propio seguir llamando a esa guerra conquista y advertir la necesidad de visibilizar hasta qué punto las crónicas de los soldados cronistas cimentaron en el imaginario una supuesta superioridad cultural sobre los pueblos indígenas que cobró cuerpo en un orden colonial cuya violencia subjetiva, simbólica y sistémica presenta secuelas hasta la fecha.

«YO LO VIDE»

Siendo apenas un niño, Bartolomé de las Casas vio transcurrir por las calles de Sevilla el desfile que encabezó Colón al regresar de su primer viaje a América. Uno lo imagina impresionado por el oro, los papagayos, las plumas de colores, cruzando por un instante la vista con uno de los indígenas capturados y exhibidos en aquel circense despliegue de poder. Quizá el pavor de aquellos cautivos que fueron mostrados junto a frutas raras y animales nunca vistos –así lo describe Stefan Zweig en uno de sus momentos estelares de la humanidad– despertara en Las Casas ese interés que lo llevó años después a cruzar el océano y conocer de primera mano su historia e infortunio. Quizá esa mirada desnortada cruzó otra vez por su cabeza cuando regresó a España, en 1542, para presentar a Carlos V y el Consejo de Indias su

Breve relación de la destrucción de las Indias.

La defensa de los indígenas que emprende Las Casas toma cuerpo en la escritura en primera persona. Más que relatar, registra y da fe. El testimonio es el instrumento que encuentra ese misionero para humanizar al sometido y denunciar la crueldad y los excesos de los suyos; para desmentir el relato heroico construido por Cortés y los cronistas de Indias. Su argumentación y su narrativa atentan contra la forma en que habían caracterizado a los nativos como seres que merecían el tormento, el rigor que endereza, la esclavitud. Las Casas describe con detalle la forma en que las huestes españolas aterrorizaban a poblaciones prácticamente indefensas. Su relación da cuenta de cómo arrasaban aquellas tierras sin apenas resistencia. Nada había allí del poder y sentimiento de supervivencia que solían atribuirse los soldados conquistadores, tan solo crueldad y barbarie:

> Los cristianos, con sus caballos y espadas y lanzas, comienzan a hacer matanzas y crueldades extrañas en ellos. Entraban en los pueblos, ni dejaban niños, ni viejos ni mujeres preñadas ni paridas que no desbarrigaban y hacían pedazos, como si dieran en unos corderos metidos en sus apriscos. Hacían apuestas sobre quién de una cuchillada abría el hombre por medio o le cortaba la cabeza de un piquete o le descubría las entrañas. Tomaban las criaturas de las tetas de las madres por las piernas y daban de cabeza con ellas en las peñas.[1]

Detrás de ese cruento inventario hay una profunda fe en los alcances de lo sensible. Resulta particularmente exhaustivo y sobrecogedor su relato de empalamientos, mutilaciones, quemas públicas y otras prácticas bestiales obviadas por el relato épico y heroico de la conquista y su misión civilizadora. Las Casas se vuelca en narrar con toda la crudeza posible las «fuerzas, violencias y vejaciones» con que los suyos sometieron y esclavizaron a los indios desde que tocaron la Isla Española. Ese misionero toma posición al convertirse en un cronista improvisado del abuso de los vencedores. El esfuerzo por atestiguar con tal detalle y naturalismo es, en sí mismo, un gesto político: quiere afectar al lector y establecer una contranarrativa a la relación de Cortés que nos aproxime a las víctimas.

Las Casas no equivoca la estrategia, esos relatos épicos habían sido claves para legitimar la aniquilación y el esclavismo de los indígenas al configurar en el imaginario una guerra justa sobre gente salvaje. El fraile que tenía como encomienda enderezar esas almas resulta trastornado por la violencia de los supuestos héroes. En plena colonización, entiende que debe testificar sobre las atrocidades militares que acompañan aquella empresa divina. Y lo hace en primerísima persona:

> Yo vide todas las cosas arriba dichas y muchas otras infinitas, y porque toda la gente que huir podía se encerraba en los montes y subía a las sierras huyendo

> de hombres tan inhumanos, tan sin piedad y tan feroces bestias, extirpadores y capitales enemigos del linaje humano, enseñaron y amaestraron lebreles, perros bravísimos que en viendo un indio lo hacían pedazos en un credo, y mejor arremetían a él y lo comían que si fuera un puerco. Estos perros hicieron grandes estragos y carnecerías. Y porque algunas veces, raras y pocas, mataban los indios algunos cristianos con justa razón y santa justicia, hicieron ley entre sí que por un cristiano que los indios matasen habían los cristianos de matar cien indios.[1]

No es fortuito que Las Casas opte por dar su palabra para contrarrestar las noticias falsas de Cortés y compañía. El «yo lo vide» o «yo lo oí por mis oídos mismos», es parte central de su acto de resistencia. Ante los panegíricos y apologías dedicados a la conquista, construye una relación de la barbarie cargada de historias e imágenes que perturban. Lejos de enmudecer o informar burocráticamente del horror a una Corona que censura los documentos que pueden entorpecer su expansión colonial, opta por irrumpir como testigo. Recurre al yo de los cronistas para denunciar y subvertir un relato que sustenta a sus ojos una violencia vejatoria y desproporcionada.

Hoy en día es lógico considerar impotente y parcial esta denuncia de Las Casas. Después de todo, la misma Iglesia que él representaba era el otro gran brazo de la violencia conquistadora, responsable de algunos de los episodios de tormento más grotescos y salvajes. Es claro que su relación no denunció con la misma fuerza la violencia simbólica y espiritual que la física. Dicho esto, sí abrió el camino para registrar y denunciar el salvajismo de los suyos y, con ello, poner en cuestión la narrativa heroica y civilizatoria que todavía hoy acompaña a la conquista. Esa necia tendencia de seguir leyendo aquella guerra desde la perspectiva de un puñado de valientes que, liderados por un genial y audaz Cortés, logró vencer en apabullante inferioridad numérica a una cultura más atrasada e idólatra. Esa sed de caudillos.

La contranarrativa de Las Casas fue recibida con frialdad en la España de la época, pero con el tiempo terminó por erigirse como el precursor de un humanismo de más amplio horizonte. Entre la ominosa escasez de fuentes, su sentida descripción de la barbarie conquistadora estableció un marco de guerra alternativo. El precedente que sentó Las Casas al hacer gravitar su acción política sobre el registro pormenorizado de la destrucción y el abuso de los cuerpos ha sido clave para poder confrontar esa historia de los vencedores que tanto indignaba a Walter Benjamin.

«Y TODO ESTO PASÓ CON NOSOTROS»

No son pocos los historiadores reconocidos que, como Matthew Restall, han empleado el término «genocidio» para describir la

conquista, si no en su intención, sí en su efecto. Las implicaciones sociales y políticas de aquella excursión militar y el largo periodo colonial que le secundó hacen que el uso de cada palabra o calificativo en torno a ese pasado sea un debate vivo. También influye que son realmente contados los casos de genocidio sobre los que existe unanimidad o consenso en la comunidad internacional y la guerra de conquista no es uno de ellos. Basta con que se cumpla un aniversario para que todo aquello tienda a politizarse y polarizar en ambos lados del Atlántico.

Los que recelan de emplear ese término suelen argumentar que calificar como genocidio aquella guerra no solo es anacrónico, sino inviable por cuanto jamás se persiguió el exterminio total. En lo segundo no se equivocan, porque en los cálculos de la Corona estaba explotar la mano de obra superviviente y convertirlos al cristianismo durante la Colonia. En lo primero sí; olvidan que el concepto creado por Raphael Lemkin tras la Segunda Guerra Mundial tiene entre sus objetivos revisar acontecimientos pasados bajo su prisma; de ahí que, por ejemplo, sean cada vez más los países que califiquen y reconozcan el genocidio armenio al margen de la reiterada negación e indignación del gobierno de Turquía –orgulloso heredero del Imperio otomano– al respecto.

En todo caso, no es sencillo emplear en viejas guerras un concepto que fue creado para denunciar la persecución y exterminio de los judíos por parte de la Alemania nazi. Al hacerlo, se puede banalizar un término que condena la clara intención de eliminar a un grupo por razones raciales. Dicho esto, si uno relee críticamente las relaciones, crónicas de Indias y testimonios indígenas disponibles parece claro que, a lo largo del continente, ocurrieron diversos episodios que solo pueden calificarse de genocidas. Pienso en la caída de México-Tenochtitlan. Como en otras operaciones de aniquilación, la población fue asfixiada y rematada aprovechando la superioridad numérica y tecnológica. Paradójicamente, quizá el hecho de que sobrevivieran algunos testimonios nahuas ha velado la brutal eficacia de una guerra que eliminó a la gran mayoría de ellos.

La relación que hace el propio Cortés sobre el sitio y la caída de México-Tenochtitlan nos revela que se trató de una masacre mayúscula. Los hechos y cifras que recoge a su paso por Tlatelolco, el rincón donde se habían atrincherado Cuauhtémoc y los últimos mexicas, son especialmente atroces: tras sufrir setenta y cinco días de asedio, sin agua potable y apenas víveres, la defensa de la ciudad se tornó imposible. Totalmente cercados, sin armas y con la escasa fuerza que da el comer solo hierba y cortezas, los supervivientes salieron de sus casas para luchar o arrojarse al lago. Así relata Cortés el asesinato masivo:

> [...] por estar así cercados y apretados, no tenían paso por donde andar sino por encima de los muertos y por las azoteas que les quedaban; y a esta causa ni tenían ni hallaban flechas, ni varas, ni piedras con que ofendernos; y andaban con nosotros nuestros amigos a espada y rodela, y era tanta la mortandad que en ella se hizo por la mar y por la tierra, que aquel día se mataron y prendieron más de cuarenta mil ánimas; y era tanta la grita y lloro de los niños y mujeres, que no había persona a quien no quebrantase el corazón.[1]

Aun si pensáramos que Cortés inventaba o exageraba los números, como en otras ocasiones, resulta muy significativo que un hombre tan poco dado al elogio y la compasión describa de esa forma la extinción y el dolor de la ciudad que arrasa. Sobrecoge pensar que su narración corresponde tan solo a un día de los cien que duró el asedio. Esclarece confrontar su versión del sitio con la de Bernal, el talento literario de este cronista despierta todavía más nuestro asombro al leer cómo aquellos hombres y mujeres hacinados, enfermos y raquíticos no dejaban de luchar «así de día como de noche» para mantener en pie Tenochtitlan. Son atroces las imágenes y sensaciones que brotan de esa ciudad donde «nadie podía poner un pie sin pisar un cuerpo». La devastación es de tal magnitud que Bernal se ve obligado a jurar para empezar a describir lo que sabe muy bien resultará inverosímil:

> [...] y es verdad, y juro ¡amén!, que toda la laguna y casa y barbacoas estaban llenas de cuerpos y cabezas de hombres muertos, que yo no sé de qué manera lo escriba. Pues en las calles y en los mismos patios del Tlatelulco no había otras cosas, y no podíamos andar sino entre cuerpos y cabezas de indios muertos. Yo he leído la destrucción de Jerusalén; mas si en ella hubo tanta mortandad como esta yo no lo sé [...] todo estaba lleno de cuerpos muertos, y hedía tanto, que no había hombre que sufrirlo pudiese [...] y aun Cortés estuvo malo del hedor que se le entró por las narices en aquellos días que estuvo allí en el Tlatelulco.[1]

13 de agosto de 1521. Los últimos mexicas dejan repentinamente de hacer la guerra. Nada pueden ya ante los cañones y bergantines de aquellos hombres a los que un día tomaron por dioses y los miles de aliados indígenas que se sacuden años de sometimiento y tributo. Vendrá la captura de Cuauhtémoc, el saqueo, una comilona en Coyoacán. Tenochtitlan cae. Las imágenes que construyen los soldados cronistas sobre la capitulación de la gran ciudad mexica resultan estremecedoras. El relato está tan bien narrado que parece hecho con la intención de no dejar lugar a otra visión de los hechos. A la humillación de la derrota seguirá la confiscación de la palabra y la instauración de un brutal proceso de colonización. El silencio impuesto a quienes vieron desaparecer su mundo.

Tras la lectura política que hace Hannah Arendt de la *Ilíada* sabemos que la única forma de revertir la aniquilación de una ciudad es

conmemorar y visibilizar las palabras y las acciones de los desaparecidos. En el caso de la conquista, sorprende que no fue sino hasta la publicación de *Visión de los vencidos* en 1959 cuando se rastrea y reúne formalmente una serie de testimonios que revelan el sentir de los nahuas ante la desaparición de su mundo. No creo descabellado afirmar que en la recuperación de testimonios que hace León Portilla resuena la (e)lección homérica.

El historiador solía recordar cómo le impresionó leer en algunos textos traducidos por el padre Garibay «el punto de vista indígena acerca de lo que fue la invasión española».[1] A este hallazgo se sumó el acceso a algunos códices que, como el Florentino, el Vaticano A, el Telleriano Remense o el Atlas de Durán, representaban vivamente muchos aspectos de la conquista. Tener entre sus manos ese registro alternativo le permitió empezar a remediar el hecho de que «tuviéramos los relatos en español de Cortés, de Bernal Díaz del Castillo, de los Tapia, el conquistador Anónimo, de fray Francisco de Aguilar y, en cambio, desconociéramos la perspectiva indígena».[2]

Los testimonios de los supervivientes nahuas reunidos en *Visión de los vencidos* nos aproximaron a la cultura borrada. Aquellas trágicas voces aparecían para confrontar a la épica y el gran público accedía por primera vez a la imagen invertida de la conquista. Los supervivientes describían funestos presagios, pequeños cerros que flotaban en el mar, enormes venados, la angustia de Moctezuma y el desmayo de los mensajeros ante el ruido de un cañón; el fracaso de los magos, la destrucción de Cholula y el odio de los tlaxcaltecas. La antología de León Portilla también revela el brillo cegador del oro y la indignación de un pueblo que desoye a su atemorizado líder y decide luchar contra los invasores. Esos testigos recogen, con una fuerza y belleza extraordinarias, episodios como la traición de Pedro de Alvarado al inicio de la matanza en el Templo Mayor, durante la celebración de la fiesta de Tóxcatl. No se equivoca León Portilla: las descripciones indígenas no solo evocan con gran detalle «el cuadro de destrucción de la cultura náhuatl, tal como la vieron algunos de sus supervivientes»,[1] sino que, por momentos, se transforman «en poema épico, especie de *Ilíada* indígena».[2]

Así, en los testimonios indígenas encontramos la noche feliz en la que ven huir a los conquistadores por la Calzada de Tacuba; el cerco y el refugio en Tlatelolco con el dios de la guerra a cuestas; sentimos su tos y los ardientes granos que queman; su incapacidad para andar o mover la cabeza. Nos ensordecen su llanto estruendoso y sus alaridos; aquel profundo desasosiego ante la desolación y el arrasar de los conquistadores. Vemos a las mujeres lanzar dardos; el despliegue del majestuoso Tecolote de Quetzal como última carta; cómo perdían los escudos y las macanas en aquella noche que no dejó de llover sobre

ellos.3

Uno puede tratar de reconstruir la aniquilación que supuso el sitio de México al cruzar la descripción de los cronistas de Indias con estas escasas relaciones indígenas de que disponemos. Entre ellas, destaca la escrita en náhuatl por testigos anónimos de Tlatelolco. Significativamente, estos supervivientes se valieron del alfabeto latino para evocar: «el modo como feneció el mexicano, el tlatelolca». Uno de los rasgos afortunados de la antología de León Portilla es el peso que otorga a las formas de expresión artística como documento privilegiado para revelar la destrucción y el lamento.

Como sucede con los vencidos de otras guerras, los nahuas apelaron a la metáfora para expresar el horror experimentado. No es casual que los testimonios indígenas más antiguos y potentes sobre la conquista los hayan compuesto unos pocos poetas sobrevivientes. No solo es la carne y la sangre que todo lo tiñe, sino la desolación de quien atestigua la destrucción de su mundo:

> Y todo esto pasó con nosotros.
> Nosotros lo vimos,
> nosotros lo admiramos.
> Con esta lamentosa y triste suerte
> nos vimos angustiados.
>
> En los caminos yacen dardos rotos,
> los cabellos están esparcidos.
> Destechadas están las casas,
> enrojecidos tienen sus muros.
>
> Gusanos pululan por calles y plazas,
> y en las paredes están salpicados los sesos.
> Rojas están las aguas, están como teñidas, y cuando las bebimos,
> es como si bebiéramos agua de salitre.
>
> Golpeábamos, en tanto, los muros de adobe,
> y era nuestra herencia una red de agujeros.1

Habría sobrevivido poco de esta experiencia trágica sin la intervención de algunos frailes para conservar la memoria de los vencidos. Según León Portilla, es Motolinía el primero que presta atención al «interés que tuvieron los indios por conservar sus recuerdos acerca de la conquista».1 En todo caso, es el franciscano Sahagún el que primero manifiesta la voluntad de registrar sistemáticamente el testimonio nahua de la conquista. Ahora bien, no

hay que pasar por alto que el propósito que movía a Sahagún –como a todos los conquistadores espirituales– no era la crónica sino, sencillamente, conocer mejor a quienes pretendía adoctrinar. De ahí que, por un lado, el autor abone el relato épico al comparar al «nobilísimo» capitán Cortés con el Cid y, por el otro, emprenda una investigación muy seria en torno a la lengua, religión y cultura náhuatl.

Alfredo López Austin ha profundizado sobre el método que estableció Sahagún para contactar con los supervivientes, así como para registrar y dejar constancia de su memoria. Ante la dificultad de elaborar un diccionario calepino para aprender la lengua y costumbres «por no haber letras ni escritura entre esta gente»,[2] el fraile decide recurrir a informantes indígenas y, posteriormente, transcribe esos testimonios inéditos con la ayuda de sus estudiantes indígenas de Tlatelolco. Lo llamativo y paradójico es que, mientras la Iglesia a la que pertenecía Sahagún destruía por todas partes la mayoría de los documentos e imágenes sagradas de los nativos, sus informantes salvaguardaban personalmente aquella cultura con el registro de su memoria.

Uno imagina a Sahagún entrando en el pueblo de Tepepulco, haciendo acudir ante él a sus principales y, mirándolos a los ojos, pedirles a ellos mismos, que tenían prohibido rememorar lo suyo, que le «diesen personas hábiles y experimentadas con quien pudiese platicar» y le «supiesen dar razón de lo que les preguntase».[1] Durante casi dos años, interrogará a los ancianos nahuas sobre su historia y sus costumbres. Pronto intuirá que ese trabajo de recopilar los testimonios indígenas va a constituir la tarea de su vida, hasta el punto de decidir irse a vivir con ellos, en 1560. Pocos asuntos escaparán a sus cuestionarios: ahí encontramos dioses, fiestas, sacrificios; artes adivinatorias, formas de gobierno, medicina y, por supuesto, el sentir ante el asedio y la caída de Tenochtitlan.

Un rasgo común de la destrucción de ciudades es la intención de suprimir la voz de los vencidos y tratar de instaurar el olvido como un segundo asesinato. En este caso, queda claro que la escritura formó parte integral de la violencia imperial. El modelo de la conquista y el posterior régimen colonial instrumentalizaron políticamente el relato heroico inaugurado por los cronistas de Indias. La creación y recreación de los indígenas como «salvajes» e idólatras constituyó, de este modo, una condición de posibilidad para llevar a cabo y establecer una larga lógica de dominación. Las tropas conquistadoras esclavizaron a los pueblos originarios y después se les estigmatizó como seres intrínsecamente inferiores, incapaces de gobernarse a sí mismos. Esta dimensión narrativa y simbólica de la violencia no ha dejado de reproducir esa lógica eficazmente. La hegemonía de ese

relato y su efecto explica en parte por qué llevó tanto tiempo ver nacer un ejercicio que mostrara el reverso de la conquista a partir del testimonio de algunos supervivientes. También porque sigue siendo tan difícil reconocer que el racismo es la forma superviviente del colonialismo.

Como en otros episodios de aniquilación, no existe un testimonio último o definitivo de los vencidos sobre la caída de Tenochtitlan. En este caso, además, lo dicho por los supervivientes está filtrado por quienes pretendían enderezarlos. Lo que tenemos son fragmentos escasos que pueden montarse de una forma u otra, muchos de ellos, poesía pura. Reconocer la merma no justifica la tentación de sacralizarlos con lecturas y discursos nacionalistas. Incluso un ejercicio tan importante como el de León Portilla –que nació como una contranarrativa– no tardó en intentar ser domesticado desde el discurso oficial para abonar un relato de bronce que pretendía proyectar una identidad nacional homogeneizadora; se nos enseñó a sacar pecho de la grandeza azteca y celebrar un pretendido encuentro entre dos mundos, mientras no cesaba de pauperizar, folclorizar y revictimizar a los pueblos indígenas.

Hasta el día de hoy se enaltece un pasado imperial a la vez que paralelamente se escamotea el presente y el futuro de los hijos y nietos de los supervivientes nahuas. Expolio. Racismo. Exclusión. Invisibilidad. Eso y no otra cosa fue *lo que siguió* para los pueblos indígenas de México. Tristemente, no se lee ni se cita tanto ese apunte posterior de León Portilla que visibilizaba el presente continuo de la lógica de colonización. Y la vergüenza es que, cuando se cumplen quinientos años de los hechos, muchos expertos y burócratas siguen pretendiendo hablar por los pueblos originarios y solo se permite retornar al pasado para celebrar fiestas.

Seguimos sin escuchar el testimonio de los pueblos indígenas y afrodescendientes. De hacerlo, quizá empezaríamos a llamarlos por su propio nombre; quizá nos obligaríamos a sentir vergüenza por no reconocer lenguas que han sido sometidas a un obsceno proceso de extinción. *Tukë'y*, enuncia la lingüista ayuujk Yásnaya Elena Aguilar en un periódico internacional. *¿Pën te'n kqnekykäjpxp kanekyjaapy*?, nos interroga en mixe de Tlahuitoltepec el grabado del artista Andy Medina. Busque usted un diccionario. Su lucha por resistir a las viejas y nuevas formas de violencia se presenta junto a nuestro silencio y analfabetismo.

EL TESTIMONIO DE LOS MUERTOS

Es cierto que los muertos hablan. En el año 2015, un empresario belga compró una casa en el centro de la Ciudad de México con la idea

de convertirla en un museo del chocolate. Sabía que al empezar a rascar el subsuelo del número 24 de la calle Guatemala podría toparse con algún vestigio de los aztecas; la casa estaba a pocos metros del Templo Mayor y era común tener que dar cuenta al INAH de cualquier hallazgo. Lo que no esperaba era encontrarse con el mítico Huey Tzompantli: un imponente altar de más de trece metros de largo y seis de ancho, donde los antiguos habitantes de Tenochtitlan empalizaban los cráneos de los guerreros sacrificados.

Las imágenes de esa estructura circular que conservaba unidos y alineados los restos de cerca de treinta y cinco personas, entre ellos mujeres y niños, dieron la vuelta al mundo. No era fácil dejar de ver esas fotos impresionantes, allí estaba el muro de cráneos que tanto habían descrito Cortés, Andrés de Tapia o Bernal. Salvo alguna exageración, la disposición de los cráneos insertados en ese muro de tezontle, estuco y piso de lajas coincidía bien con las descripciones que habían hecho los cronistas de Indias. Una y otra vez dieron cuenta de esas grandes estructuras de postes y varas de madera en las que los mexicas colocaban las cabezas sangrantes en honor a Huitzilopochtli.

El sacrificio humano era una de las cosas que más llamaron la atención de los soldados y los frailes conquistadores. Desde entonces, esa práctica de aniquilación y canibalismo ha quedado estrechamente ligada a los aztecas en el imaginario occidental, sin importar que no fuera la primera ni la única cultura mesoamericana en realizarlos. Gracias a las fuentes históricas sabemos que los motivos y formas de sacrificio variaban, estas podían ser por lapidación, inanición, degüello o el célebre acto de extirpar el corazón. Los sacrificios humanos solían ser parte de una ceremonia sagrada que buscaba el favor de las deidades. La sangre fluía para obtener una victoria en la guerra o agradecer una buena cosecha.

El sacrificio también constituía un despliegue de poder. La forma misma en que los cronistas de Indias narraban aquellos actos revela que la estrategia de los mexicas para infundir temor entre sus enemigos resultaba más que eficaz. Las imágenes de los códices que muestran esos corazones arrancados de los cuerpos enemigos siguen siendo fascinantes, estremecedoras. Dicho esto, no es difícil suponer que ese registro pormenorizado de los sacrificios que efectuaban los soldados y los frailes tenía además un claro interés político: nada como aquel acto macabro para justificar la guerra de conquista y la reconversión espiritual de los salvajes.

Esto no ha cambiado mucho. Como cualquier otra noticia significativa relacionada con la conquista, el hallazgo del Tzompantli no tardó en politizarse. Algunas de las voces que antes exigían no valorar la violencia de los conquistadores con los ojos del presente clamaron que aquel muro de cráneos era una prueba fehaciente de la

barbarie con la que el Imperio azteca sometía a los pueblos aledaños. Ya no solo es que calificativos como «Holocausto azteca» empezaron a correr en algunos artículos periodísticos, sino que un funcionario español no dudó en atribuir falsamente a la antropóloga australiana Inga Clendinnen una cita de esta naturaleza: «Lamentar la desaparición del Imperio azteca es como sentir pesar por la derrota nazi en la Segunda Guerra Mundial.»[1]

Hubo quien no dudó en aprovechar el descubrimiento del Tzompantli para reivindicar que los cronistas de Indias no mentían y hacer un ajuste de cuentas con una serie de historiadores que a sus ojos habían justificado los brutales sacrificios aztecas: «El descubrimiento de la torre de los cráneos de Tenochtitlan, tan verazmente descrita por los cronistas, obliga a mirar a Cortés y a su gente de otra manera.»[1] De otra manera quiere decir con agradecimiento.

En México, no faltó quien encajó como una afrenta esa torpe equiparación entre los sacrificios aztecas y el exterminio nazi. El problema es que el contraataque a estas versiones reduccionistas tampoco fue muy crítico ni elaborado: se retaba a los escandalizados por ese altar a hacer cuentas y admitir que el número de víctimas sacrificadas por los aztecas palidecía frente a los cientos de miles de indígenas muertos por la guerra y las epidemias traídas por los conquistadores. No resulta fácil sacudirse los restos del relato épico: los indignados representantes de uno y otro bando parecen obligarnos a juzgar con la moralidad del presente un pasado remoto y tomar partido entre dos imperios que ya no existen. Sorprende ese afán por obligarnos a tomar posición entre dos visiones tribales que en nada ayudan a diagnosticar las consecuencias presentes de la violencia colonialista y poscolonialista.

Mientras de un lado no parecen entender que las disculpas no se exigen, sino que se ofrecen, y por el otro, los que podrían tener el gesto simbólico de pedirlas insisten en celebrar el día de la Hispanidad con aviones y desfiles militares y se ofenden al ver derribadas sus estatuas, yo pienso en Ximena Chávez. Se trata de una arqueóloga que lleva más de diez años explorando el subsuelo del Templo Mayor para estudiar los restos óseos de los mexicas. No es difícil imaginar lo que representó para esta mujer, especializada en ofrendas, funerales y sacrificios humanos, poder acceder al Huey Tzompantli. Su libro sobre los sacrificios practicados en el Templo Mayor de Tenochtitlan es uno de los estudios más rigurosos sobre esa antigua práctica a la fecha.

Nada más lejos del interés de esta investigadora que politizar el pasado: su análisis y descripción exhaustiva de esos restos humanos permite tomar vuelo y alejarse del ruido provocado por las lecturas miopes y nacionalistas. Y es que el trabajo forense nos acerca al

testimonio de los muertos: cada hueso es una oportunidad para comprender mejor las prácticas sociales y rituales de una cultura extinta, pero también para reconocer el destino de los cuerpos secuestrados y vencidos. Ximena Chávez no trabaja para reinterpretar las escasas palabras o imágenes de los supervivientes mexicas ni las fuentes históricas de soldados y frailes españoles, sino que cruza esa línea y nos confronta con la materia y la huella que hace hablar a esos restos.

Cada cráneo, vértebra o costilla que reúne y clasifica cuidadosamente engendra la posibilidad de recuperar una historia fosilizada que aparece para ser contada e interpretada: siglos después, los sujetos sacrificados por los mexicas nos revelan los detalles de su muerte. Según la disposición del cadáver y los tratamientos funerarios que le han efectuado, Ximena Chávez sabe si el cuerpo fue empleado para una ofrenda o para ser ingerido. El análisis osteológico le permite armar un perfil general de cada individuo que investiga hasta abrir parte de su biografía: ahí aparece marcada la edad, el sexo, si se trataba de un cautivo de guerra o las enfermedades que el difunto padecía. Las marcas encontradas en los huesos nos revelan también las principales causas de su muerte: hemorragias internas; colapso traumático; lesiones medulares, cerebrales o asociadas a fractura de las vértebras. Sus cédulas y fotografías nos encaran con cuerpos desmembrados, decapitados o desollados.[1]

De alguna forma, el conocimiento anatómico de Ximena Chávez permite ir más allá del calcio y el fósforo, hasta revelar las intenciones del sacrificador: no hay nada fortuito en los huesos quebrados mediante golpes contundentes, torsión o percusión. Las fracturas intencionales se cometieron para llegar a la médula ósea en el caso de la antropofagia, mientras que las perforaciones laterales, en cambio, eran características de los cráneos destinados al Tzompantli. Luego se observan patrones de colocación o de edad, así sabemos que la mayoría de las víctimas decapitadas eran jóvenes de entre quince y cuarenta años.

Lo relato al detalle porque hay algo de la mirada forense de este libro que perturba. No me refiero a la acumulación de cabezas cercenadas ni las heridas cortantes o las lesiones en el occipital, sino la extraña forma en que esa colección de restos óseos mancillados conecta con la violencia actual en México. Y es que, en el momento de su publicación en 2017, resultaba casi imposible no observar cierto paralelismo o resonancia entre las fichas y descripciones de los sacrificados que examina Ximena Chávez, y los cadáveres que aparecen, día tras día, en un país sumido en el horror de la llamada guerra contra el narco:

> Individuo 1. El cráneo, la mandíbula y seis vértebras cervicales, localizados hacia el centro del depósito, se registraron con el número de Elemento 98.106. Se encontró en mal estado de conservación, muy fragmentado y degradado, por lo que únicamente fue posible establecer que la decapitación se llevó a cabo mediante desarticulación entre la sexta y la séptima vértebra cervical. [...] Fragmentos óseos correspondientes al parietal y al temporal. Presentan exposición indirecta al calor y fracturas [...]. Fracturas con hundimiento que muestran el empleo de una herramienta con punta roma utilizada en la perforación de los cráneos [...]. Aunque la orientación general del cuerpo es hacia el poniente, el cuello y la cabeza fueron colocados directamente sobre el escalón, viendo hacia el noroeste. La posición y la presión de los sedimentos originaron un efecto de constricción localizado en la cintura escapular y la columna vertebral...[1]

Tiempo después de que el libro salió publicado, Ximena Chávez dio una conferencia sobre el sacrificio humano en el Museo del Templo Mayor. Más de doscientas personas le escucharon y acribillaron a preguntas durante casi dos horas. Cerró su charla con un lamento contundente: el problema de México es que se ha perdido la sacralidad de la violencia.[2] No se puede decir más claro, la violencia que preocupa e indigna no es la antigua sino la del tiempo presente. A partir de la crisis de violencia y violación de los Derechos Humanos que padece México desde 2006, Ximena colabora con familiares en la búsqueda e identificación de los cuerpos de cientos de desaparecidos. Los mismos conocimientos con los que explora el subsuelo del Templo Mayor los aplica para el estudio de los huesos que la guerra contra el narcotráfico ha dejado en el campo mexicano.

El desasosiego o la vergüenza que invade no procede de la violencia ritual que ejercía un viejo imperio para asegurar la continuidad de la vida, sino del hecho de que la investigación de los arqueólogos y antropólogos físicos se haya trasladado o expandido para analizar cadáveres rabiosamente frescos. A raíz de la guerra contra el narcotráfico, México camina sobre fosas comunes: se calculan más de 250.000 asesinatos y alrededor de 60.000 desaparecidos. En un contexto de violencia e impunidad extrema, la vieja exclusividad de la práctica e investigación forense ha sido expropiada al Estado y devenido en una forma de activismo legal. La imagen de la lucha contra la barbarie la forman esas madres y esos padres y antropólogos físicos que salen a explorar el desierto juntos, como improvisados peritos, durante extensísimas jornadas.

Son cientos los familiares de víctimas que se han visto obligados a convertirse en forenses autodidactas para poder identificar los cuerpos de los sacrificados del siglo XXI. Colectivos de buscadores recorren con palas y picos los campos de Sinaloa, Guerrero, Veracruz, Chihuahua o Coahuila ante la omisión o la complicidad del Estado con los perpetradores. Esas mujeres y hombres han aprendido a crear bases de

datos para clasificar a los familiares desaparecidos; a dibujar en sus cuadernos tatuajes, vestimentas u otras señas particulares que faciliten la identificación. A usar *«ante mortem», «post mortem»*, «exhumación» y una batería de tecnicismos propios del lenguaje forense que antropólogos como Ximena Chávez han compartido con ellos.

España está muy lejos de ser ejemplar en este terreno. A partir de la transición democrática, son numerosos los testimonios de víctimas y familiares que han permitido localizar los restos de miles de republicanos asesinados, «paseados» y desaparecidos durante la Guerra Civil y la posterior represión franquista. Según datos del Ministerio de Justicia, se han hallado casi 2.600 fosas comunes y se han exhumado alrededor de 120.000 restos de víctimas en todo el territorio español. Los cálculos de las asociaciones de Memoria Histórica apuntan que los restos sin identificar podrían ser el doble porque los datos no se han actualizado desde el año 2011.1

El informe de Francisco Etxeberria, un arqueólogo forense que desde hace algunos años encabeza una investigación sobre las fosas franquistas en colaboración con un grupo de once expertos, es desolador. El mapeo de las fosas muestra la magnitud del número de víctimas y la dificultad de recuperar cientos de cuerpos no solo enterrados en montes, descampados o cunetas de difícil acceso, sino también bajo lugares que hoy se han convertido en carreteras o urbanizaciones. En casi veinte años, en España solo se han abierto 740 fosas y se han recuperado alrededor de 9.000 cuerpos de víctimas de la Guerra Civil y la dictadura. Etxeberria calcula que, con algo de voluntad política, en los próximos años se podrían localizar hasta 25.000 cadáveres para identificarlos.2

La política de olvido ha hecho mella en una sociedad que ha visto juzgar a Baltasar Garzón por investigar los crímenes del régimen franquista. Y a la que no parece importarle demasiado que las exhumaciones sean convenientemente lentas y se posterguen cada vez que la derecha vuelve al poder. En la que se alza a la vista de todos el Valle de los Caídos, un monumento que se sustenta –literalmente pisa encima– de cuerpos de hombres y mujeres sin reconocer. Nada como escuchar a los antropólogos y arqueólogos forenses para salir del rancio debate nacionalista en torno a la conquista y encarar la vergüenza compartida de caminar sobre fosas comunes.

5. CONTRA LA GUERRA

EL TORMENTO Y EL TEDIO

Albert Einstein no dudaba en confesar el alivio que experimentó en su juventud al leer: «Un hombre puede hacer lo que quiere, pero no puede querer lo que quiere.»[1] Esta máxima de Schopenhauer le sirvió para convencerse de que inevitablemente actuamos condicionados por presiones externas y necesidades internas. Quizá esta especie de paradoja explica la contradicción que supuso que ese pacifista militante haya aceptado firmar y enviar una carta en 1939 al presidente Franklin D. Roosevelt para advertirle la necesidad de acelerar la investigación nuclear ante los avances que habían logrado los nazis con la fisión del uranio. La historia es conocida, esa carta aceleró la creación del proyecto Manhattan que terminó desarrollando la bomba atómica que fue arrojada sobre Hiroshima y Nagasaki.

Las consecuencias de esa célebre intervención atormentaron a Einstein por el resto de sus días. El peso de su nombre alimentó un estigma que le llevó a pasar como el padre de la bomba, cuando en realidad su participación en el proyecto fue marginal –entre otras cosas Hoover desconfiaba profundamente de él por su abierto antibelicismo– y luego también trató de impedir que los Estados Unidos arrojaran la bomba atómica sobre Japón. Si ese científico se involucró en cuestiones de Estado –se definía a sí mismo como «auténtico solitario» y afirmaba que nunca había pertenecido del todo a la patria, ni siquiera a la familia y al círculo de amigos más cercanos–, fue por la amenaza del fascismo y los avances de la tecnología militar. Se suele pasar por alto que desde la propagación de los movimientos totalitarios y el cerco a la libertad política se había visto obligado a conjugar en «nosotros» y convertirse en un pacifista militante al sospechar que la guerra que se avecinaba amenazaba la supervivencia misma de la especie: «Cuando se trata de ser o no ser, las reglas y los compromisos no cuentan para nada. Solo un abandono incondicional de las guerras puede ayudarnos.»

La lucha de Einstein contra la guerra nos lleva a una carta anterior. En 1932, el Instituto Internacional de Cooperación Intelectual de La Liga de las Naciones le escribió para invitarlo a participar en un intercambio epistolar junto a otros intelectuales. El objetivo era provocar un diálogo «en torno a algún problema que preocupara a la vida intelectual de la época». Detrás de esa iniciativa anidaba la desesperación; en aquellos momentos era flagrante la impotencia de

ese organismo para dirimir eficazmente los conflictos que se acumulaban en Europa.

Por aquel entonces, Einstein atribuía parte del fracaso de esa Liga a que había «en juego factores psicológicos que paralizan ese esfuerzo». Pensaba que la negativa de algunos Estados por acatar decretos y renunciar a parte de su soberanía ante una organización supranacional era una muestra fehaciente del insaciable afán de poder de las clases dominantes. Por más que le causara repugnancia, encontraba lógico el rechazo de los grupos de poder de los diferentes países a participar en una iniciativa supranacional que limitaba o ponía en juego sus intereses. Lo que no tenía sentido, lo que no podía explicarse ese científico, era la fascinación y obediencia de las masas a esos grupúsculos: «¿Cómo es posible que esa pequeña camarilla, presente en todas las naciones, someta al servicio de sus ambiciones la voluntad de la mayoría, para la cual el estado de guerra representa pérdidas y sufrimientos?»[1]

Algo hay de esa pregunta que recuerda al *Discurso de la servidumbre voluntaria* de Étienne de La Boétie. Bajo el cerco de los movimientos totalitarios, Einstein busca comprender qué hay detrás del impulso de los muchos a someterse a unos pocos y servir miserablemente en guerras que suelen pagarles muy mal. En todo caso, es por esta profunda incomprensión que la invitación de esa Liga le entusiasma y la acepta inmediatamente. Tenía claro que quería hablar con Sigmund Freud y que el tema sería cómo evitar la guerra. En suma, tomaba aquel intercambio epistolar como una coartada perfecta para poder obtener una respuesta que se le resistía hacía tiempo.

El 30 de julio de 1932, Einstein escribe la carta a Freud. Vuelca su desasosiego e incomprensión en una sola pregunta: «¿Hay algún camino para evitar a la humanidad los estragos de la guerra?»[2] Nada más plantearla, le confiesa que las razones de la agresividad humana escapan a su ámbito y formación; que simplemente no está, ni se siente capacitado para «penetrar las oscuridades de la voluntad y el sentimiento humanos». Si recurre al psicoanalista es porque sospecha que la posibilidad de explicar la violencia humana pasa por penetrar en el odio, el gusto por la destrucción y una serie de apetitos humanos de los que poco o nada podía especular un científico como él. En los albores de una nueva guerra mundial, cierra el sobre esperando que el diagnóstico de Freud pueda poner a los hombres a salvo de sí mismos.

Para Sigmund Freud la carta de Einstein fue un total incordio. Si había aceptado participar en esa correspondencia pública era porque pensaba que el problema seleccionado por Einstein estaría «situado en la frontera de lo cognoscible». Desde esas primeras líneas le reprocha

que la cuestión de cómo prevenir o «defender a los hombres de los estragos de la guerra» era una tarea práctica para la que no estaban demasiado capacitados ni un físico ni un psicólogo como ellos.[1]

Uno sospecha que buena parte de ese recelo se debía a que le recordaba un viejo fracaso. Y es que poco después del estallido de la Primera Guerra Mundial, fue Freud quien se había mostrado consternado ante la ceguera y el salvajismo que acontecía en el centro mismo de Europa. Algo de la ingenuidad de Einstein parece recordarle el desencanto y la impotencia que le supuso a él mismo haber sido testigo de aquel espectáculo de destrucción material y humana que se presentó en naciones que se habían esforzado por establecer «elevadas normas éticas» de conducta para los individuos que habitaban en ellas. El lamento de Freud es elocuente:

> La guerra, en la que no quisimos creer, ha estallado ahora y trajo consigo... la desilusión. No solo es más sangrienta y devastadora que cualquiera de las guerras anteriores, y ello a causa de las poderosas y perfeccionadas armas ofensivas y defensivas, sino que es por lo menos tan cruel, tan encarnizada y tan inmisericorde como ellas. Transgrede todas las restricciones a que nos obligamos en tiempos de paz y que habían recibido el nombre de derecho internacional; no reconoce las prerrogativas del herido ni las del médico, ignora el distingo entre la población combatiente y la pacífica, así como los reclamos de la propiedad privada. Arrasa todo cuanto se interpone a su paso, con furia ciega...[1]

Vista a distancia, aquella «desilusión provocada por la guerra» tiene un tufo de eurocentrismo obsceno. Freud creía previsible que las guerras siguieran presentándose «entre los pueblos primitivos y los civilizados», pero se recriminaba el haber osado esperar algo más de «naciones a las que se sabía empeñadas en el cuidado de intereses que se extendían por el universo entero». Como tantas otras víctimas del mito de progreso ilustrado, más que sorprenderle la barbarie en sí, le desquicia que se hubiera presentado entre naciones que juzgaba «creadoras de los progresos técnicos en el sojuzgamiento de la naturaleza así como de los valores de cultura, artísticos y científicos».[2]

Aquel desencanto le llevó a pensar que los preceptos culturales que imponían a los hombres una «extensa restricción de sí mismo, una vasta renuncia a su satisfacción pulsional» eran seguramente extremos. Si algo le demuestra la incapacidad para dirimir de forma pacífica las diferencias o desacuerdos entre «pueblos civilizados» era que a los individuos les resultaba «desventajosa» la forma en que se les obligaba a renunciar al ejercicio animal de la violencia para dirimir los conflictos de intereses.

El pesimismo antropológico de Freud recuerda mucho al *Leviatán* de Hobbes. En un principio, las disputas y conflictos de intereses entre los hombres se resolvían mediante la fuerza impositiva de unos sobre

otros. Más tarde, esa violencia ejercida a través de la fuerza bruta se ve sustituida por el uso de armas, con lo que la habilidad y la superioridad intelectual plantó cara al músculo. En cualquier caso, el resultado de aquella lucha solía ser el mismo; sea por la fuerza bruta o por la habilidad en el uso de las armas, uno de los contendientes terminaba siendo sometido o aniquilado por el otro. El imperio del más grande o hábil solo se derrumbó con el tránsito de la violencia física al derecho. La fuerza ejercida por el más fuerte pudo ser confrontada o contrarrestada por la unión de los más débiles estrechamente ligados por un interés e instinto de supervivencia –miedo, diría Hobbes– compartido.

En la estela de los teóricos del contrato social, Freud concluye que la represión de la agresividad humana es el grumo que fundamenta una convivencia más segura y pacífica. Tiene claro que el paso decisivo hacia eso que llamamos «cultura» es la sustitución del poder individual por el de la comunidad. En este sentido, la vida civilizada no es sino la suma de las prácticas e instituciones creadas para distanciarnos de nuestra naturaleza agresiva. Un artificio para proteger y regular la violencia de los hombres entre sí. La cuestión es que Freud advierte que la cultura no recompensa suficientemente al ser humano el hecho de reprimir la inclinación pulsional de dar muerte al enemigo. Insiste en que las disposiciones instintivas hacia el otro están marcadas en buena medida por la brutalidad y la crueldad y que todo estado de reposo de la violencia «se da solo en teoría». De hecho, ni siquiera el Estado prohíbe al individuo el uso de la violencia porque pretenda eliminarla, sino simplemente porque busca «monopolizarla como a la sal y al tabaco».[1]

Después de atestiguar las atrocidades de la Primera Guerra Mundial, el diagnóstico de Freud es claro: el Estado resulta incapaz de resarcir al individuo del enorme sacrificio que supone contener sus pulsiones de muerte. En tiempos de guerra, la comunidad misma es la que suprime las restricciones o barreras culturales, con lo que la represión individual de los «malos apetitos» también se suspende de golpe; eso explica que, en cuanto se debilita o suspende la veda, los hombres se transformen en bestias salvajes y cometan «actos de crueldad, de perfidia, de traición y de rudeza que se habían creído incompatibles con su nivel cultural».[1]

Estas viejas conclusiones son las que tratará de exponer a Einstein con un didactismo que raya en el sarcasmo. No extraña que, al verse obligado a volver al tema de la guerra por aquella célebre carta, Freud se concentre en hacer comprender a ese científico agobiado que el conflicto nos define y constituye. Le explica que cada uno de nosotros vivimos jaleados por dos clases de pulsiones opuestas: por un lado, las eróticas, que conservan y reúnen, por otro, las que tienden a la

aniquilación. Y que es precisamente esta pulsión destructiva la que permite entusiasmar o azuzar tan fácilmente a los hombres al combate.

En su lección exprés a Einstein, recuerda que ambas pulsiones están íntimamente vinculadas en cada uno de nosotros, por lo que es inútil tratar de separarlas como si ellas actuaran aisladamente o fueran totalmente ajenas entre sí. La fertilidad o el cuidado que caracterizan al *eros* son una parte integral de nosotros mismos, tanto como el odio y el impulso de destrucción del *tánatos*. Una prueba de esto es que cualquiera puede disponer de la agresión en el momento de sentir que la propia supervivencia o conservación –de evidente naturaleza erótica– está amenazada.2

Visto desde la perspectiva freudiana, somos el resultado de dos impulsos en lucha permanente. La predisposición de los hombres a la guerra no hace sino evidenciar esta decisiva confluencia entre *eros* y *tánatos*; quizá habrá quien responda a ese llamado por motivos nobles o justos, pero incluso ahí se esconde también un placer por agredir y destruir. De otra forma, insiste Freud, cómo explicar las innumerables crueldades que caracterizan el frente de batalla. En cualquier caso, no es fácil asumirnos como seres desequilibrados, caóticos, permanentemente en lucha. No es fácil aceptar que ese malestar crónico se origina por la represión de los instintos que nos impone la cultura y que aquello no tiene cura. Uno coincide con John Gray –ese gran desmitificador de la idea de progreso– cuando sostiene que una de las aportaciones más importantes del psicoanálisis de Freud fue advertir que el problema no es la lucha de esos impulsos contrarios entre sí, sino esa terca «esperanza de una vida sin conflicto».1

Hacia el final de la carta, Freud parece sacudirse algo del tedio y le comparte a Einstein su «especulación» más original y arriesgada. Parte de esa pulsión de muerte y destrucción que tiende a proyectarse hacia los otros, regresa y permanece activa en el interior del mismo individuo. Dicho retorno es nocivo para la propia salud, por lo que es un hecho natural o instintivo que los individuos traten de expulsar dichas fuerzas destructivas al exterior sin reparar demasiado en la posibilidad de dañar o ser dañado. Desde esta perspectiva, ejercer la violencia forma parte de nuestro equilibrio emocional. Un vómito que sana. La conclusión de Freud se reduce entonces a una simple cuestión de supervivencia: el ser vivo «preserva su propia vida destruyendo a la ajena».2

No es difícil imaginar a Einstein frunciendo el ceño ante esta «disculpa biológica». Y es que si esta extravagante liberación fuese cierta implicaría aceptar con Freud que el deseo de participar en la guerra «está más próximo a la naturaleza que nuestra resistencia a ellas». Freud sabe bien lo que implica plantear esta disculpa a un pacifista como Einstein. Poco le importa. Es claro que a esta altura el

psicoanalista embiste a un científico que le obligó a dar una respuesta pública a una pregunta irresoluble. Como tantas otras veces, Freud tira de mitología. No se equivoca, no hay otra forma de abordar una pregunta más bien trágica. Su respuesta al porqué de la guerra y cómo prevenirla se limita al dejar de ser ilusos: «¿Por qué nos sublevamos tanto contra la guerra, usted y yo y tantos otros? ¿Por qué no la admitimos como una de las tantas penosas calamidades de la vida? Es que ella parece acorde a la naturaleza, bien fundada biológicamente y apenas evitable en la práctica. Que no le indigne a usted mi planteo.»[1]

Freud cierra la carta. Poco después se desahoga con su amigo Max Eitingon, le confiesa lo liberado que se siente tras haber terminado por fin «con ese estéril y tedioso intercambio epistolar que se había dado en llamar discusión con Einstein». La impotencia y el fastidio de Freud son reveladores. La acidez de su autocrítica, el verdadero mensaje; si los pacifistas de ayer y hoy nos seguimos sublevando e indignando contra la guerra es porque «lisa y llanamente no la soportamos». Nada más. En ese desahogo final, casi por descuido, Freud vislumbra el papel crucial que jugarán «los desmedros estéticos» de la guerra en la repulsión y el combate de sus excesos. Pensar en los alcances ético-políticos de la imagen de lo atroz no era la respuesta que buscaba Einstein, hoy sabemos que debió tomar nota.

LAS DE AFUERA

La operación de leer permite encarnar otros destinos vitales. Ese traslado es tan potente que muchas veces se da al margen de la propia voluntad. Una mañana de 1938, Virginia Woolf comenzó a dar respuesta a una carta que llevaba más de tres años sobre su mesa. Se la había hecho llegar un reconocido abogado inglés que quería plantearle, entre todos los intelectuales de la época, una pregunta concreta: «¿Cómo, en su opinión, podemos impedir la guerra?»

La tardanza en darle respuesta hablaba por sí misma. Ella sabía que podía llenar una página de excusas para quitarse de encima la misma pregunta que tanto fastidio le produjo a Freud; que bastaría con disculparse argumentando falta de conocimiento o competencia en la cuestión de la guerra. Pero no lo hace, algo le impide evadir aquella pregunta que sabía perfectamente estaba condenada al fracaso. A lo largo de su respuesta, nunca menciona explícitamente la conversación entre Freud y Einstein. Debió conocerla, también no estar muy satisfecha con su resultado. No parece ser casual que, nada más comenzar, Woolf se disculpe con el abogado y justifique aquella demora así: «Tenía la esperanza de que se respondiera sola o que otras personas la respondieran en mi lugar.» También sospechaba que corría un gran riesgo de ser malinterpretada al intentar responder esa

pregunta. Y es que cuando esa escritora toma la pluma el contexto era muy distinto al del intercambio entre Freud y Einstein; no es lo mismo defender una postura pacifista cuando Hitler ya estaba en el poder y había que frenar su vocación expansionista.

Al final, nada impidió que diera respuesta a la carta «tan notable» del abogado. Lo hizo porque entendió que el gesto de aquel hombre era, en sí mismo, una buena oportunidad. Decide responderla no solo porque le inquietaba la pregunta misma, sino por la coyuntura y el personaje que se lo planteaba. Con una profunda ironía, Woolf empieza calificando aquella carta como «única en la historia de la correspondencia humana, pues, cuándo se ha visto que un hombre instruido pidiera la opinión de una mujer acerca del modo de impedir la guerra».1

La respuesta de Virginia Woolf se tituló *Tres guineas* y no tiene desperdicio. Se trata de un ejercicio crítico, brillante, provocador. Un despliegue agudo de feminismo; desde las primeras páginas deja en claro que la cuestión de género constituía el primer gran escollo que debían salvar para conversar en igualdad de condiciones. Le explica que tanto ella como él provienen de la clase instruida, que ambos saben usar correctamente los cubiertos y tienen quien les lave los platos después de una cena en la que se puede discutir animadamente en torno a la guerra y la paz. Ambos, además, se ganan la vida trabajando. La cuestión es que Woolf toma posición y opta por responder aquella pregunta desde el punto de vista de tantas mujeres que no tienen –que no pudieron tener– una educación que les permitiera «ejercitar el pensamiento» y abordar «con conocimiento político» el tema que le preocupa al abogado.

Woolf sabe bien que su destinatario espera que le ayude a desentrañar en la naturaleza humana los motivos para comprender y combatir el impulso a la guerra. El problema es que su carta, como muchos otros textos, da por hecho que las pasiones y razones de los hombres y las mujeres hacia la guerra y otros temas son compartidos. Que ambos géneros gozan de plena autonomía e independencia para pensar y actuar por sí mismos y para ejercer su voluntad. No es así. Desde las primeras páginas, la escritora le aclara su perspectiva: «a pesar de que ustedes y nosotras miremos las mismas cosas, las vemos de manera diferente».1

Su premisa es clara, si se trata de pensar seriamente cómo evitar la guerra, no se puede obviar la desigualdad de oportunidades entre hombres y mujeres. Woolf piensa particularmente en la educación y el poder ejercer una profesión bien remunerada. Está convencida de que el machismo impulsa el deseo a la guerra y le engrasa las ruedas al fascismo y apunta con el dedo: «combatir ha sido un hábito del hombre, no de la mujer».2 Sea por una cuestión innata o un sesgo

socialmente adquirido, las leyes y costumbres que gobiernan las sociedades han acentuado en el género masculino un extraño entusiasmo por ejercer la violencia, por cazar, por dar la muerte. Todo lo cual, defiende, es extraño para ellas. Y se recrea en la evidencia histórica: rara vez un ser humano –y para el caso un pájaro u otro animal– ha sido liquidado por el rifle de una mujer.

El hecho de tomar la desigualdad de género como punto de partida permite a Woolf desmarcarse de la desilusión autocomplaciente de Freud, Einstein y compañía. Habla quien no tiene, ni siente, culpa alguna; su respuesta invita a que el abogado asuma, aunque sea por un momento, el punto de vista de las mujeres. Ahora es Woolf la que lanza las preguntas difíciles: ¿cómo poder dar una opinión calificada y ayudarle a pensar sobre el modo de impedir aquella guerra que no es suya? ¿Cómo lograrlo cuando es tan difícil emitir un juicio sobre lo que no comparten? ¿Cómo enviar una carta a los periódicos o afiliarse y contribuir a los fondos de una asociación que busca evitar la guerra, cuando las mujeres han estado al margen de la experiencia bélica y sus razones?3

El esfuerzo de Virginia Woolf por aproximarse y especular sobre el origen del impulso masculino por hacer la guerra pasa por la imaginación. Le resulta evidente que muchos «encuentran en el combate cierta gloria, cierta necesidad, cierta satisfacción»,1 mientras que ellas, simplemente, no experimentan ese impulso. Ya no es solo que no participen en esa fuente de placer, sino que encuentran que «combatir no tiene sentido».2

La escritora recurre a la ironía para dejar en claro que aquella brecha que les separa es tan grande que ellas tendrían que someterse a una «transfusión de sangre y de memoria»3 para comprender a cabalidad su amor a la guerra. El medio que encuentra para transgredir esa frontera que le impide acercarse a ese extraño entusiasmo es la lectura de testimonios. Es significativo que confíe en los relatos biográficos y autobiográficos como un medio efectivo para experimentar motivaciones y placeres guerreros que a las mujeres les resultan tan ajenos. Estaba convencida de que no hay mejor fuente disponible que esas historias de vida para experimentar lo que significa la guerra para ellos. Si lo que se quiere es dar una opinión fundamentada sobre cómo impedir nuevas masacres, había que tratar de experimentar vicariamente las emociones y lealtades patrióticas que suelen impulsarlos.

El método de Woolf es una bofetada a los señores del puro. Ella recurrirá a testimonios de soldados que han ido la guerra, ellos podrían intentar hacer lo propio si es que encuentran alguno. En cualquier caso, comparte al abogado algunos fragmentos que terminan por desvelar algo del amor masculino a la guerra; desde un soldado

que cuenta los días para cabalgar con su regimiento directamente hacia los alemanes: «Tuve la vida más feliz posible y siempre trabajé en pos de la guerra, y ahora estoy en la guerra más grande, en el mejor momento de la vida de un soldado»;[1] hasta un aviador que reflexiona –muy freudianamente– en torno a la posibilidad de paz y desarme que pretende la Liga de las Naciones: «El problema para el que no hallaba solución alguna era que si alguna vez se alcanzaba la paz permanente y los ejércitos y las armadas dejaran de existir, no habría ningún canal para expresar las cualidades viriles que estimula el combate, y el cuerpo y el carácter humano se degenerarían.»[2]

Sabe que muchos otros, empezando por el destinatario de su carta, no comparten el impulso primario de estos solados y encuentran la guerra inhumana y estúpida. Si recurre a estos testimonios concretos es porque resumen bien los motivos que conducen a muchos jóvenes a sacrificar su vida en combate. Pide considerarlos como el producto de un inventario cultural que observa la guerra como una profesión, una fuente de felicidad y también un canal para desfogar y estimular las cualidades viriles. Una tradición que, incluyendo a Freud, nos ha hecho creer que la guerra permite que los hombres no se degeneren o dañen a sí mismos.

Años antes que Foucault redefiniera la concepción de poder, Virginia Woolf usaba aquella carta del abogado para visibilizar que buena parte de las guerras que se gestan en nuestras sociedades son internas y silenciosas. Parte de su brillantez y originalidad radica justamente en obligarnos a prestar atención a su propio estatus de ciudadanía y las fronteras de género y clase de las que nada hablan Einstein, Freud y los señores del puro. Al poner en el centro de la discusión la desigualdad queda claro por qué ellas no pueden entusiasmarse por el sentimiento y la lucha patriótica que les exige quien «durante la mayor parte de su historia me ha tratado como una esclava, me ha negado la educación y cualquier forma de participación de sus ventajas».[1]

A esta altura de la respuesta está claro que hay un marco completamente alternativo sobre la guerra que ha permanecido negado e invisibilizado; que son precisamente las marginadas desde siempre por la educación, el relato heroico y el poder que rodea a la supervivencia quienes pueden fracturar y hacer mella en ese modelo que cultiva el amor por la guerra. Si Woolf emplea una y otra vez el *nosotras* es para enfatizar el lugar de enunciación; habla en nombre de esa «totalidad compuesta de cuerpo, cerebro y espíritu» que ha sido formada bajo el influjo de la tradición de manera muy distinta a la de los hombres. *Tres guineas* es, entre otras cosas, un ejercicio crítico que vincula la idea de paz con la igualdad. Su carta denuncia las profundas consecuencias sociales y políticas que ha tenido la asimetría de poder

entre los sexos. De ahí que lejos de aceptar unirse y financiar una asociación presidida por hombres que se llevan las manos a la cabeza, ofrece perseguir la paz, libertad, justicia e igualdad desde una sociedad nueva y distinta. Y le pone nombre: *Las de afuera*.

Woolf tiene claro que en esa sociedad de mujeres no habría oficinas ni se organizarían conferencias grandilocuentes. Ante la eventualidad de una guerra, se negarían a fabricar armas y cuidar a los heridos. Simplemente se comprometerían a mantenerse indiferentes y respetar el impulso incomprensible que empuja a tantos hombres a expresar sus cualidades viriles en el campo de batalla. Después de todo, se trata de un impulso que ha sido cultivado y amparado sistemáticamente por siglos de la mejor educación patriarcal. A esa escritora no se le escapa cómo las mejores universidades –esas que excluyen a las mujeres– cultivan en los hombres el deseo de ejercer la fuerza, el liderazgo, la ambición de poder y de grandeza. Y que son precisamente esos valores arraigados por la educación lo que les impulsa a enfundarse en uniformes y buscar medallas y condecoraciones. Son esas instituciones las que inoculan el gen de la competencia y la acumulación que tarde o temprano deviene en el enfrentamiento armado.

Woolf hace este diagnóstico tras años de experimentar, en carne propia, la discriminación de la academia inglesa. Ella también ha padecido durante años las consecuencias de esa educación belicosa, rapaz y excluyente. No extraña que el antídoto que plantea para evitar la guerra comienza por dejar de reproducir una formación que gira en torno al afán de prestigio y la especialización de las artes que permiten esclavizar o subyugar al otro. Donde se premia esa forma de supervivencia que implica pisar a otros que se van quedando en el camino. La universidad nueva y barata que imaginan *las de afuera* se centrará en la música, las matemáticas, la medicina, la literatura y otras artes que pueden enseñarse con poco. Al contrario de los objetivos y ambiciones de poder al uso, su enseñanza no girará en torno a saberes que predisponen al dominio o el sometimiento. Todo estaría encaminado a la conversación y el intercambio humano, a comprender la vida de los otros.

Hasta aquí nos conduce *Tres guineas:* quizá cuando llegue ese momento y se permita a las mujeres sin instrucción –es decir, sin destreza en torno al egoísmo, la codicia, la explotación y el aniquilamiento del otro– acceder a profesiones en las que se cultive el pensamiento y la voluntad propia; quizá cuando les sea posible opinar con conocimiento de causa e independencia económica; quizá cuando la voz de las de afuera –y sus hijas y nietas– pueda tener la influencia suficiente; quizá entonces, solo entonces, podrán estar en condiciones de ayudar a ese abogado a evitar la bestialidad, el horror, la locura e inhumanidad de guerras a las que ellas *nunca* han aspirado ni

encontrado beneficio.[1]

No deja de sorprender que, a diferencia de *Una habitación propia*, se lea tan poco este ensayo de Woolf escrito en clave epistolar. Su radical actualidad no solo está ligada a su postura y acción feminista, sino a los alcances éticos y políticos que atribuye a las imágenes que afectan. Y es que, también desde el principio, tiene el gesto de darle al abogado una respuesta práctica a su pregunta de cómo evitar la guerra; si quiere cultivar un rechazo debe voltear a ver y detenerse en las imágenes de destrucción que produce. De alguna forma, Woolf sospecha que el combate pacifista ha menospreciado el efecto que produce atestiguar la crueldad e inhumanidad que rodea al combate bélico.

Literalmente Woolf le pide al abogado observar juntos unas imágenes de la Guerra Civil española. Se trata de fotografías que muestran el daño, la miseria y la vulnerabilidad de la población civil ante los bombardeos y embates franquistas. Uno la imagina pasando entre los dedos las imágenes de Robert Capa, Agustí Centelles y otros fotógrafos que aprovecharon la ligereza de las nuevas cámaras Leica para mostrar de cerca el sufrimiento de los no combatientes. Intuyendo que tras su inmediatez y crudeza se agazapa una ética; esos testimonios visuales permiten aprehender el dolor, el miedo, el duelo de los otros.

Virginia Woolf se detiene en una imagen que muestra un cuerpo tan mutilado que podría ser de una mujer, un hombre o un cerdo. No hay forma de distinguirlo. También en otra en que expone con claridad los cadáveres de unos niños y una más en la que una jaula de pájaros cuelga milagrosamente de una casa destruida por las bombas. La visión de esa escritora es notable; años antes que Susan Sontag encuentra que el efecto doloroso que produce la imagen de la guerra puede salvar, aunque sea momentáneamente, la distancia que nos separa a unos y otros. En la misma carta que argumenta con solvencia cómo la exclusión y la desigualdad impuestas a *las de afuera* hace que hombres y mujeres observen el mundo desde ópticas muy distintas, Woolf encuentra que la interconexión del ojo, el cerebro y el sistema nervioso permite afectarnos y reconocer lo común:

> Cuando observamos estas fotografías ocurre una especie de fusión en nuestro interior. Por más diferentes que sean la educación y las tradiciones que nos anteceden, tenemos los mismos sentimientos, y son sentimientos violentos. Usted, señor, los llama «horror y asco». Nosotras también los llamamos horror y asco. La guerra, dice usted, es una abominación, un acto de barbarie, la guerra debe detenerse cueste lo que cueste. Y nosotros hacemos eco de sus palabras. La guerra es una abominación, un acto bárbaro, la guerra debe detenerse. Es que

> ahora, por fin, estamos mirando la misma imagen, estamos viendo, junto a usted, los mismos cadáveres, las mismas casas en ruinas.[1]

Hacia el final de *Tres guineas*, Woolf encuentra en los testimonios escritos y visuales el medio más eficaz para espolear la resistencia pacifista ante tiranos uniformados y su masculinidad mal entendida. Sospecha que las sensaciones que producen esas fotografías insoportables pueden conducir a una respuesta política más enérgica y contundente ante el horror de la guerra. Si bien es cierto que ambos están decididos a evitar el sufrimiento que causa entre civiles, le aclara a su destinatario que la única forma de ayudarlo a impedir la guerra y defender los derechos de todos es «no repetir sus palabras ni seguir sus métodos, sino buscar palabras nuevas y elaborar métodos nuevos».[1]

De ahí que esa escritora cierre la conversación aclarando que no piensa sumarse y firmar la carta que le propone. Nada más lejos de su intención que unirse a una sociedad de hombres tan desilusionados como ciegos. Le confiesa que antes de eso valoraría la posibilidad de tomar las armas en nombre de la paz. Ejercer presión por medio de la fuerza o la violencia. Pronto recuerda –con su enorme ironía– que a las mujeres no se les permite combatir.

LA HISTORIA SIN VICTORIA

A lo largo de su infancia, Svetlana Alexiévich evitaba leer y hablar sobre la guerra. No era sencillo, estaba siempre presente en las bibliotecas, en las conversaciones, en las fiestas. Eran hijos de los vencedores. Mientras en la escuela escribían loas a los héroes y los preparaban para dejar la vida en la próxima contienda, su familia asumía las pérdidas. Y es que, como la gran mayoría de los bielorrusos, habían padecido en carne propia la violencia nazi; once parientes fueron quemados vivos en la aldea en que vivían, su padre se enlistó en el ejército junto a dos hermanos y fue el único que sobrevivió.

Alexiévich confiesa todo esto en un diario que empezó a escribir en 1978. No dejaba de extrañarle que después de tantos años ella también empezara a sentir la necesidad de leer y escribir sobre la guerra. Pero no era una traición o una incongruencia, al contrario, estaba siendo fiel a la niña que había sido. Aquella que no tardó en advertir que «las voces de la calle contaban a gritos otra historia».[1] Se refiere a la voz de las mujeres; como en tantas otras aldeas bielorrusas esa periodista creció sin apenas presencia masculina. Desde entonces supo que la guerra que cantan las mujeres es como un llanto y que tenía que revelarlo:

> Ha habido miles de guerras, grandes y pequeñas, conocidas y desconocidas. Y los libros que hablan de las guerras son incontables. Sin embargo... siempre han sido hombres escribiendo sobre hombres, eso lo veo enseguida. Todo lo que sabemos de la guerra, lo sabemos por la «voz masculina». Todos somos prisioneros de las percepciones y sensaciones «masculinas». De las palabras «masculinas». Las mujeres mientras tanto guardan silencio. Es cierto, nadie le ha preguntado nada a mi abuela excepto yo. Ni a mi madre. Guardan silencio incluso las que estuvieron en la guerra.[2]

No fue en la ambivalencia de *Guerra y paz* de Tolstói u otra célebre novela rusa donde Alexiévich encontró un referente para narrar, por primera vez, la historia de la Segunda Guerra Mundial desde la perspectiva de ellas. Confiesa que solo después de leer *Soy de la aldea en llamas* de Alés Adamóvich, un ejercicio subversivo de la literatura documental, fue que comprendió que era posible escribir acerca de lo que había escuchado de niña en una cafetería, en el autobús, en los bancos donde se reunían las vecinas al caer la noche. Leer los testimonios de más de trescientos supervivientes de los asesinatos masivos nazis terminaron por inspirarla a tomar ella misma una grabadora, metros de cinta y cruzar su país para entrevistar a cientos de mujeres excombatientes que jamás habían sido escuchadas.

Mujeres guerreras han existido siempre. Hay registro en la antigua Grecia, pienso también en el asedio y caída de México-Tenochtitlan: «Fue cuando también lucharon y batallaron las mujeres de Tlatelolco lanzando sus dardos. Dieron golpes a los invasores; llevaban puestas insignias de guerra; las tenían puestas. Sus faldellines llevaban arremangados, los alzaron para arriba de sus piernas para poder perseguir a los enemigos.»[1]

La cuestión es que no fue sino hasta la Segunda Guerra Mundial que las mujeres formaron parte de los ejércitos profesionales y Alexiévich decide atentar contra esa ausencia de testimonio. En el caso soviético, por más que la presencia de mujeres fue generalizada –se calcula que alrededor de un millón entraron en combate–, estaban al margen de la producción del relato en torno a ella. Para subsanar esa laguna, decide entrevistar a una serie de mujeres soldado que desarrollaron diferentes oficios y posiciones en el ejército. Sospechaba que la naturaleza de la guerra se podría apreciar mejor desde diferentes perspectivas; así escucha a una francotiradora con más de setenta y cinco muertes en su cuenta, una piloto de aviación o una paracaidista. Paradójicamente, el asombro que le provocaban a Alexiévich aquellos testimonios era siempre el mismo: lo que narraban de la guerra poco tenía que ver con el relato heroico que le habían inculcado en la escuela y la familia.

En la estela de Virginia Woolf, Alexiévich está convencida de que la guerra seduce a los hombres porque desde pequeños los preparan para el enfrentamiento, mientras que para ellas no es más que asesinato. En

una visión que no deja de ser algo tradicional, sospecha que les resulta mucho más difícil matar porque gestan, dan la vida, cuidan. En la memoria de las mujeres que entrevista no parecen tener lugar la acción inusitada, los aspectos técnicos, los largos apellidos de los generales. Su versión de la guerra está poblada de colores, olores, sensaciones. Las testigos que entrevista se detienen en la luz, en los uniformes demasiado holgados, en cómo soñaban salir de todo aquello para viajar en trolebús o comer una barra de pan entera o dormir en sábanas blancas. En la guerra que evocan no solo sufren las personas, también la tierra, los pájaros, los caballos, los árboles.

Tampoco hay vencedores y vencidos, más bien seres que se involucran en una tarea absurda. Pienso en el testimonio de una mujer que había logrado arrastrar y poner a salvo a un par de soldados heridos en combate. Sus cuerpos estaban quemados, negros, se desangraban. Al dispersarse el humo y recuperar algo de fuerza se da cuenta de que uno era ruso y el otro alemán. No tardan en agredirse, solo para que esa soldado los pare en seco con una buena bofetada y se concentre otra vez en curar esas piernas que estaban cubiertas de sangre mezclada. Esta clase de imparcialidad se asoma una y otra vez en el lamento de ellas: «Después de la batalla, caminas por el campo. Yacen sobre sus espaldas. Todos jóvenes, tan guapos. Están allí, mirando al cielo. Sientes lástima por todos ellos, de ambos lados.»

La hegemonía del relato heroico masculino explica por qué Alexiévich se encontró con que algunas mujeres se sometían consciente o inconscientemente al canon épico y no narraban la guerra «femenina», sino la «masculina». Cuando pasaba esto, solía aguardar con paciencia; sabía que si las dejaba hablar llegaría el momento en que de pronto, sin mayor aviso, terminarían por soltar alguna lágrima y comenzar a hablar de *su* guerra. De la profunda soledad que sentían en el frente por más que estuvieran rodeadas de otros soldados, de la tristeza por quedarse canas a los veintiún años, de cómo tuvieron que dejar de llorar porque para llorar hacían falta fuerzas y lo único que querían hacer en la guerra era dormir.

En su discurso al recoger el Premio Nobel de Literatura de 2015 Alexiévich defendió que ella trabaja «con la historia que falta». Al entretejer las voces silenciadas y estirar los géneros, sus testigos revelan el dolor y la vulnerabilidad que deja al margen la «Historia de la Victoria». Si algo distingue su proyecto literario es precisamente el afán por desvelar la historia omitida, de ahí que la forma coral sea en realidad el fondo: «Siempre me preocupó que la verdad no cupiera en un solo corazón, en una sola mente; que la verdad estuviera astillada de alguna manera.» Esta epistemología pluralista explica que huya tanto de las grandes ideas y personajes para concentrarse en la «pequeña gran gente», esos testigos humildes a los que al principio les

cuesta hablar de sí mismos y evocar lo vivido.

La apuesta por revelar lo negado se sostiene por una política de la escucha; registra gestos, impresiones y afectos que suelen ser desdeñados por los historiadores oficiales. La palabra de sus testigos nos enseña que la guerra no solo se aprehende en la acción, sino en las sensaciones. Lejos de importar el número de convoyes o el momento de la retirada, aparece el peso de los heridos en invierno; la sorpresa de ver a un perro que se sentó y lloró de verdad; el odio que sintieron al ver a los nazis atacar su tierra; la preocupación de protegerse la cara en una refriega; el miedo del primer combate; la admiración con la que les trataban sus compañeros soldados; el increíble silencio tras el combate. Uno descubre que cuando una persona muere siempre mira para arriba o el insoportable relincho de los caballos que agonizan.

No deja de ser significativo que, después de leer la transcripción de su relato, las mujeres testigo le preguntaban por qué perdía el tiempo narrando «sus pequeñeces» en lugar de escribir sobre la Gran Victoria. Los problemas que enfrentó esa periodista para sacar adelante el libro también evidencian hasta qué punto no solo se recela que las mujeres hayan entrado en ese coto masculino, sino que se atrevan a tomar la palabra y contradecir el relato oficial. Pienso en esa ocasión que al visitar a una pareja que se conoció en el frente, la mujer le confiesa que la noche anterior su marido le había hecho estudiar un libro de guerra. Aquel tipo tardó en dejarlas solas y cuando por fin se marcha le advierte: «Cuéntalo tal y como te he enseñado. Sin lágrimas y naderías de mujeres.»[1] O cómo un censor del gobierno le reclama airadamente que después de leer aquello nadie querrá ir más a la guerra; la culpa por haber convertido su Victoria en algo espantoso; porque el naturalismo de su libro solo había logrado humillar a las «heroínas» soviéticas hasta convertirlas en «mujeres corrientes», «hembras», cuando ellos las tenían por «santas».

Una vez finalizado el libro, Alexiévich coleccionó por dos años cartas de rechazo por parte de las editoriales. Entre otras cosas, le señalaban que a su escrito le sobraba horror y le faltaba el Partido Comunista. No fue hasta 1985 cuando *La guerra no tiene rostro de mujer* fue publicado con tirada de dos millones de ejemplares. En plena Perestroika de Gorbachov, esta periodista empezó a recibir decenas de cartas al día. Se trataba de mujeres y hombres soviéticos que querían hablar, contarlo todo. A partir de ese momento, supo que estaba condenada a seguir trabajando con el testimonio vivo de los sin voz. Cada uno de sus siguientes libros funciona como el fragmento de una sola obra destinada a cuestionar el relato oficial mediante experiencias y sensaciones concretas. Sus testigos dignifican el peso de cada historia de vida en un país en el que «siempre es tiempo de guerra» y no deja de sobrevolar la censura y la persecución política.

La relación de la destrucción del propio ejército cobró alcances surreales con Kurt Vonnegut. Tras el ataque a Pearl Harbor, este escritor estadounidense se alistó en el ejército. Siempre le había parecido absurda la guerra, pero pensó que aquello le permitiría estudiar ingeniería mecánica no muy lejos de casa. Ese plan se torció vertiginosamente a principios de 1944; su madre se suicidó y el entrenamiento militar especializado fue cancelado debido a la urgencia de soldados. En cuestión de días, ese chico del Midwest fue enviado a Europa para formar parte de la división de infantería.

Nada más pisar suelo europeo, se vio en la batalla de las Ardenas cavando trincheras en la nieve. Su escuadrón fue hecho pedazos. Durante once días, Vonnegut deambuló entre la niebla de ese tupido bosque. No llevaba casco, estaba mal calzado. Ese soldado de estatura insensata y color carmesí fue capturado en la última ofensiva importante del ejército de Hitler. En el vagón que lo trasladó a Dresde, Vonnegut descubrió que podía dormir y defecar de pie. Al bajar quedó impresionado con la belleza de aquella ciudad. Ese nieto e hijo de arquitectos no podía quitar la vista de los faunos y las ninfas que decoraban las cornisas. Aquel paisaje le resultaba fantástico. También absurdo. Mientras las demás ciudades alemanas habían sido bombardeadas, Dresde permanecía intacta. Refugiados de todo el país llegaban a ella; en sus calles transitaban tranvías, los teléfonos emitían su timbre y los restaurantes, museos y el zoológico permanecían abiertos.

De alguna extraña forma, sus habitantes confiaban en que el aura de su ciudad les protegería de cualquier calamidad. Las principales industrias de la ciudad nada tenían que ver con las armas, ahí se producían alimentos, tabaco, medicinas. Claro que las sirenas de guerra sonaban con frecuencia y la gente se dirigía a los refugios subterráneos, pero solo para comprobar que los aviones aliados habían pasado otra vez de largo. El daño estaba destinado, siempre, a otro lugar. El sentimiento de invulnerabilidad era tal que muchos daban por bueno el rumor de que una tía de Churchill vivía ahí, en la Florencia del Elba.

Vonnegut fue conducido al matadero de la ciudad junto a un centenar de prisioneros norteamericanos. Al llegar advirtió que en la puerta de aquel bloque de cemento de un solo piso destacaba un número cinco inmenso. Estaba completamente vacío; con el avance de la guerra los animales con pezuñas que lo habitaban habían sido sacrificados. Pasaría las horas del día empaquetando un jarabe enriquecido con vitaminas que robaba a cucharadas. El 13 de febrero, la sirena de alarma de Dresde sonó insistentemente. Vonnegut y los

demás se refugiaron en un almacén de carne que estaba debajo del matadero. Pasaron toda la noche escuchando el estruendo de las bombas arrojadas por los *pathfinders* británicos. Una ola, dos olas. Los ruidos se asemejaban a los pasos de un gigante. Tres olas. Ahora volaban y se ensañaban los aviones estadounidenses. De tanto en tanto, un guardia subía a echar un vistazo y regresaba para murmurar algo con los otros gendarmes. Dresde ardía.

La columna de humo sobre aquella ciudad fue tan grande y espesa que las últimas bombas aliadas cayeron equivocadamente sobre Praga. Vonnegut se convirtió en uno de los escasos supervivientes de una ciudad bella y despreocupada que fue reducida a cenizas por su ejército. Al día siguiente, Vonnegut pudo salir por fin del refugio y ser testigo de un paisaje lunar. El suelo no era estable, estaba caliente, todo se movía a sus pies. Junto a otros supervivientes, Vonnegut empezó a subir las colinas de la luna en busca de agua y comida. Todos parecían haber muerto. Dos días después se metieron en las ruinas para rescatar centenares de cuerpos esparcidos. No tenían maquinaria, pero cavaron muchas fosas. Pronto la carne empezó a descomponerse y el hedor fue insoportable.

Una vez acabada la Segunda Guerra Mundial, Vonnegut regresó a los Estados Unidos y estudió antropología en la Universidad de Chicago. Ya entonces tenía la idea de escribir un libro sobre la destrucción de Dresde. Creyó que sería fácil. Después de todo, solo tenía que narrar lo que había atestiguado esos días. Más de una vez confiesa que se veía escribiendo una obra maestra y vivir un buen tiempo de ella. La cuestión es que al intentar escribir ese «librito» no lograba encontrar palabras para relatar lo que significó aquella destrucción.

El tema se convirtió en una misión importante, y es que con el paso del tiempo se dio cuenta de que las consecuencias del bombardeo de Dresde eran muy poco conocidas en su país. Prácticamente no se le había dado espacio en la prensa y pocos sabían que «había sido mucho peor que Hiroshima». Un día, Vonnegut le contó a un profesor de la universidad el bombardeo de Dresde tal y como lo había visto. También le dijo que pensaba escribir un libro sobre ello; sin mayor dilación el maestro elevó el tono y le habló de los campos de concentración y de cómo los nazis habían hecho jabón y velas con la grasa de los cadáveres judíos. Lo único que pudo decir como respuesta fue: «Lo sé, lo sé, *lo sé*».[1] Y literalmente lo sabía; antes de llegar a Dresde había pasado una noche usando esos jabones y velas que «tenían un aspecto opaco y fantasmagórico».

Lo que Vonnegut *no sabía* eran los detalles sobre el bombardeo de

Dresde. Así que no tardó en escribir una carta a las Fuerzas Aéreas de los Estados Unidos. Entre otras cosas, pedía información sobre quién ordenó el ataque, cuántos aviones participaron y si habían conseguido su objetivo. Le contestó un tipo que trabajaba en relaciones públicas; se disculpaba, la información que pedía «continuaba siendo un alto secreto». Esa víctima del fuego amigo necesitaba contar la aniquilación de aquella ciudad alemana. Una masacre olvidada por no contar con los reflectores del átomo. Con el paso de los años, sus amigos le preguntaban en qué estaba trabajando, Vonnegut solía responder que en su libro sobre Dresde. Un día, después de escuchar eso, un productor de cine levantó las cejas y le dijo:

–¿Es un libro antiguerra?
–Sí –contestó Vonnegut–. Me parece que sí.
–¿Sabes lo que les digo a las personas que están escribiendo libros antiguerra?
–No. ¿Qué les dices, Harrison Starr?
–Les digo ¿por qué no escriben ustedes un libro antiglaciar en lugar de eso?[1]

Ese novelista creía que siempre habría guerras y que estas eran tan difíciles de eliminar como lo son los glaciares. Pero también en los alcances de la literatura para denunciar y restituir en algo la brutal destrucción de aquella ciudad. No es casual la forma en que lucha por describir a Dresde derretida, por encontrar la forma de narrar y proyectar imágenes de lo increíble. En todo caso, no quería olvidar aquello de lo que fue testigo al salir del matadero después de haber sobrevivido a uno de los bombardeos aéreos más intensos y desmesurados de la historia. Pediría ayuda.

Por aquellos años, Vonnegut tenía la manía de mezclar el alcohol con el teléfono a altas horas de la noche. Con un tono solemne solicitaba a las trabajadoras de la compañía telefónica que le comunicaran con amigos de los que no había tenido noticias hacía tiempo. Solían acceder, así logró ponerse en contacto con Bernard V. O'Hare, un excompañero de combate. Después de recordarle por teléfono quién era, le contó que estaba escribiendo un libro sobre Dresde y que le gustaría que le ayudara a recordar algunas cosas.

Nada más llegar a casa de O'Hare, conoció a su esposa Mary. Ella era una enfermera titulada. Su actitud era fría, no parecía muy entusiasmada con su presencia. Llevó a las dos niñas de Vonnegut a la planta alta para que jugaran con sus hijos y le condujo al lugar que había arreglado para que pudiera hablar con O'Hare. Le advirtió claramente que desde la guerra no podía beber nada fuerte. Ya sentados, ambos supervivientes empezaron a recordar algunas anécdotas. Nada muy especial. Mientras hablaban, Vonnegut no podía dejar de sentir la incomodidad de Mary; iba y venía de la cocina haciendo cada vez más ruido, le parecía que musitaba cosas, hasta que

dejó de esconder su enojo y los interrumpió para gritarles en medio de un recuerdo:

–¡Entonces no erais más que *niños*!

–¿Qué? –pregunté.

–Durante la guerra no erais más que unos niños, como los que ahora juegan arriba.

Asentí. Era cierto, durante la guerra no éramos más que unos necios e ingenuos bebés, recién sacados del regazo de la madre.

–Pero no lo escribirás así, claro –prosiguió. No era una pregunta; era una acusación.

–Yo... no sé –balbucí.

–Pues yo sí que lo sé –exclamó–. Pretenderás hacer creer que erais verdaderos hombres, no unos niños, y un día seréis representados en el cine por Frank Sinatra, John Wayne o cualquier otro de los encantadores y guerreros galanes de la pantalla. Y la guerra parecerá algo tan maravilloso que tendremos muchas más. Y la harán unos niños como los que están jugando arriba.[1]

Así comprendió que era la guerra lo que la ponía fuera de sus casillas. Simplemente no quería que sus hijos murieran en ella. Y sospechaba que los libros y el cine tenían buena parte de culpa en promoverla y alentarla entre los más jóvenes. Si dudarlo, Vonnegut levantó su mano derecha y le hizo una promesa; no sabía si algún día lograría terminar ese libro –hasta este momento calculaba haber escrito y quemado por lo menos cinco mil cuartillas–, pero si algún día lo hacía le daba su «palabra de honor» de que ahí no habría ningún papel para Frank Sinatra o John Wayne... No solo eso, sino que lo llamaría: *La Cruzada de los Inocentes*.

Después de eso, Mary O'Hare se convirtió en una buena amiga suya. Vonnegut no solo cumplió su promesa, sino que terminó dedicándole el libro. A ella y a Gerhard Müller, el taxista alemán que en 1967 lo condujo de nuevo hasta el matadero número cinco junto con Bernard O'Hare. Durante el trayecto, esos supervivientes retornados fueron platicando con Gerhard. Se enteraron de que él también había sido prisionero de los norteamericanos durante un tiempo y que su madre había muerto calcinada en Dresde. En las navidades siguientes, Gerhard envió a O'Hare una postal de felicitación. Le deseaba felices fiestas y esperaba coincidir nuevamente dentro de un taxi en un mundo de paz y libertad.

Veintitrés años después de haber salido con vida de ese matadero, Vonnegut publicó su libro sobre Dresde. Durante mucho tiempo pensó que el clímax sería la ejecución de un soldado de infantería que fue arrestado por recoger una tetera entre las ruinas. La ironía de esa historia real le parecía monstruosamente adecuada; miles de personas habían muerto en una ciudad que fue reducida a cenizas y ese pobre soldado fue juzgado y fusilado por aquel pillaje. Uno imagina a

Vonnegut rompiendo páginas hasta lograr que la trama y estructura de su novela estuvieran a la sublime altura de ese absurdo.

El resto es conocido. Billy Pilgrim se aleja en el tiempo y el espacio. Los tralfamadorianos le hacen comprender lo que sucedía realmente. No hay forma de contar el horror de las guerras y todos somos insectos atrapados en un bloque de ámbar. A través de Billy, «un testigo de la mayor carnicería de la historia de Europa, el bombardeo de Dresde», Vonnegut encuentra que la ciencia ficción constituye un gran recurso para rehacerse a sí mismo y relatar lo que parece mentira. Con ese humor destruye ese relato heroico que tanto enfurecía a su amiga Mary O'Hare.

La disparatada apuesta de Vonnegut terminó por constituirse en un libro de culto. A los saltos en el tiempo, los acompañan los cambios de registro. En *Matadero Cinco. La cruzada de los niños* se mezcla la crónica personal y una ficción propia de los efectos de la morfina. También tiene algo de panfleto; hay páginas enteras dedicadas a citar libros y cifras sobre la destrucción de Dresde. Es significativo cómo reproduce el discurso que pronunció Truman después de la bomba de Hiroshima o la forma en que se detiene en los atentados a Robert Kennedy y Martin Luther King. En tiempos en que su gobierno «le pasaba cuentas de los cadáveres logrados por la ciencia militar en Vietnam», Vonnegut evoca un crimen de guerra que permanecía siendo un secreto para muchos norteamericanos. Finalmente, ese chico con mala suerte podía dar testimonio:

> Yo estuve ahí.
> Así fue.
> *Pío-pío-pi*.

RUINA Y DESESCOMBRO

Habitar un campo de ruinas formó parte importante de la vida de posguerra en Alemania. W. G. Sebald nació en Wertach, una pequeña aldea de los Alpes germanos que no sufrió los ataques aéreos aliados. El primer contacto que recuerda con los desastres de la guerra lo tuvo a los ocho años, cuando se mudó con su familia a Sonthofen. Ese escritor no olvida el extraño entusiasmo que le provocó el hecho de ver que las hileras de casas fueran interrumpidas de vez en cuando por terrenos en ruinas. Con el paso de los años, los restos de la iglesia y otros edificios destruidos por los raids aliados se convirtieron en su patio de juego. Su infancia transcurrió entre la maleza salvaje, los escombros y las ventanas rotas en las que se colaba parte del cielo.

De alguna forma, los horrores no vividos o recordados de la guerra proyectaban sobre las futuras generaciones de alemanes una larga

sombra. Más que habituarse, se albergaban en la ruina. Sebald recuerda cómo tomaba clases de chelo en la única parte intacta e iluminada de una antigua fábrica de electricidad. También el olor a humedad y podredumbre que provenía de algunos sótanos de la ciudad, el pavor que le daba bajar por aquellas escaleras y encontrarse con algún cadáver. Aquel adolescente inquieto no tardó en descubrir que la catástrofe de la guerra había dejado huellas en la vida cotidiana que no se correspondían con lo poco que se hablaba de ello en casa, en la escuela, en los libros.

A finales de los años sesenta, Sebald se muda a Inglaterra para dar clases en la universidad. Un día se ve paseando con sus perros en un campo de aviación abandonado. Vuelve una y otra vez, era como si algo de ese sitio en el que había crecido la hierba y las torres de control, búnkeres y trincheras permanecían destruidos le recordara el paisaje de su infancia. No tardó en descubrir las razones de ese magnetismo; justo en esas pistas habían despegado los aviones de la Royal Air Force que participaron en la campaña de destrucción de las ciudades alemanas durante la Segunda Guerra Mundial. Al caminar sobre la otra punta del hilo, Sebald pensaba en esos cientos de aviones que despegaron de ahí para dejar en ruinas su pueblo. La sensación de ambivalencia era poderosa, no dejaba de sentir «las almas muertas de quienes no volvieron de su misión o perecieron en los gigantescos incendios».[1]

Ese escritor que creció con la sensación de que se le ocultaba algo tenía una extraña predisposición a acumular cifras. Sabía de memoria que los aviones británicos habían arrojado un millón de toneladas de bombas sobre 131 ciudades alemanas, que alrededor de 600.000 civiles perdieron la vida y que más de siete millones de personas se quedaron sin casa. Conocía hasta los metros cúbicos de escombros que correspondieron a cada habitante de Colonia y Dresde después de sufrir los *Strategic Bombing Surveys*: 31,4 y 42,8. Lo que todavía no sabía Sebald al caminar por las pistas de ese aeropuerto en ruinas, y con él toda una generación de alemanes, era «qué significaba realmente todo ello».[1]

Y lo ignoraba porque creció en una sociedad que, en su esfuerzo por superar un pasado humillante, terminó velando su propia historia y dolor. Tras la aniquilación, se instauró en Alemania una narrativa histórica que se centró en la reconstrucción; la épica de un nuevo comienzo giró en torno a supervivientes que caminaban entre las ruinas con naturalidad, que se organizaban tenazmente en tareas de desescombro sin preguntar demasiado. Los nuevos héroes alemanes recogían piedras y apartaban los ojos cada vez que volvían la vista atrás.

Aquella sociedad desacreditada moralmente buscó renacer en la

ética del esfuerzo y el olvido. Para Sebald esa asombrosa capacidad de reconstrucción física representó en la práctica una segunda liquidación, la productividad obsesa se tradujo en la «creación de una nueva realidad sin historia, orientó a la población exclusivamente hacia el futuro y la obligó a callar sobre lo que había sucedido».[2] Toda una política de desmemoria que explica el hecho de que los testimonios alemanes de la devastación y la precariedad sean tan escasos. Es en este contexto de asfixiante autocensura donde debe ubicarse la (e)vocación de Sebald por contar que, salvo por el olor a muerte, disfrutaba jugando en terrenos súbitamente baldíos o el placer que le provocaba incomodar al párroco del pueblo preguntándole cómo había permitido la divina providencia que en los ataques no fueran destruidos los cuarteles y el castillo de Hitler sino la iglesia.

Quizá los puntos en que la guerra se cruza con la biografía de Sebald pueden parecer nimios o insignificantes. Pero el simple gesto de traer a la memoria y describir las impresiones de su infancia representaba tomar posición contra la autonegación de los suyos para acoger el recuerdo del daño y su derecho a ejercer un duelo público. Con ello buscaba desmarcarse de todos los escritores alemanes de posguerra que evitaron narrar «la destrucción de las ciudades y la supervivencia de un país en ruinas». Al rastrear los diarios y relatos testimoniales no podía sino advertir que fueron realmente pocos los autores de su país que relataron la atrocidad de las tormentas de fuego o la precariedad de la vida entre escombros. Otros fueron silenciados; ahí están los cuarenta años que tardaron en publicar *El ángel callaba* de Heinrich Böll, una novela que revelaba el hambre y las larvas que secundaron la capitulación.

A finales de los años noventa, Sebald decidió que era tiempo de encarar frontalmente la amnesia individual y colectiva alemana en unas conferencias que tituló «Guerra aérea y literatura». Exponer lo que había presenciado al final de la guerra y los años posteriores representaba, ante todo, poder enunciar por cuenta propia «el curso y los efectos de una campaña de destrucción tan larga, persistente y gigantesca».[1]

Como si se tratara de un trabajo de campo, este escritor se dio a la tarea de describir el sufrimiento de la población civil tras los últimos años de la Segunda Guerra Mundial. Al evocarlo, atentó contra el viejo mutismo que se reproducía en las comidas familiares, en la historia escrita, en la literatura. La reacción de las conferencias que dictó Sebald en Zúrich fue inmediata. No tardó en descubrir que su intento por explicar la naturaleza de la herida tocó «un punto sensible del equilibro anímico» de su nación. No solo le llovieron peticiones de la prensa para reproducir fragmentos de su discurso o agendar una entrevista, sino cientos de cartas y escritos de ciudadanos alemanes

que le rogaban poder conocer ese texto que no tardó en publicar en forma de libro. Al leer esa correspondencia, Sebald advirtió que eran millones de personas las que tenían la sensación de haber recibido una humillación que no se había expresado realmente en palabras. Y que no pocas de esas solicitudes «estaban motivadas por la necesidad de ver a los alemanes presentados al fin como víctimas».[1]

Aquella primera exposición del daño se materializó en *Sobre la historia natural de la destrucción*. Si bien el cruce entre palabra e imagen es característico del proyecto literario de Sebald, en esta relación de los hechos la fotografía funge como documento inequívoco de la crueldad de los vencedores. No es casual que, desde las primeras páginas, incorpore y entremezcle imágenes de aviones aliados sobrevolando edificios en llamas, cuerpos regados en las calles, cruces de madera colocadas sobre montículos de piedras apiladas o niños con infecciones terribles en la piel. Lejos de lo que dictaba la política de silencio y superación del pasado, su literatura apela al testimonio visual para hacer aparecer la aniquilación de la ciudad y el dolor de sus víctimas civiles.

En el proyecto narrativo de Sebald, el uso de la fotografía va más allá de la simple ilustración o constatación. Es un recurso para instaurar la imagen como texto; cada paisaje mental se mezcla y forma parte de una narrativa que busca revelar impresiones que se resisten a ser descritas. La lectura no deja de fluir por esos crudos recuadros que fungen como fragmentos arrebatados a la memoria. No las acompaña un pie, una firma, un título. No los necesitan para señalar el sufrimiento concreto experimentado. Se trata de sensaciones que los afectados no parecen haber digerido del todo, será por eso que muchas fotografías que conforman su inventario de la destrucción aparecen deterioradas, borrosas, mal expuestas. Cada una es la metáfora de la erosión del recuerdo. El descarte de alguien más.

El gesto ético-político de Sebald radica en volver al archivo para recuperar testimonios escritos y visuales dispersos. Entremezcla su texto con fotos de las víctimas civiles alemanas para conspirar contra la instrumentalización del silencio y esa infinita «capacidad del ser humano para olvidar lo que no quiere saber». Por eso cuando no hay fotografía para mostrar el horror indescriptible de esa guerra, Sebald narra lo real como una novela para que la imagen brote. Pienso cuando trae a cuenta la historia de una superviviente de Hamburgo que en pleno éxodo vio caer y abrirse su maleta en una estación de tren. Ahí, en el andén, a la vista de todos, quedó desparramada su ropa interior, un estuche de manicure y el cadáver de su hijo carbonizado.

Esa mezcla de ensayo y crónica testimonial de Sebald descoloca; al pasar sus páginas el pueblo alemán deviene también en víctima a nuestros ojos. Se trata de niños raquíticos, madres huyendo, hombres

humillados. Su estudio del daño y la precariedad padecida es sobrio, delicado, no caen en el victimismo al uso. Lo resume mejor John Banville: donde otros gritan, Sebald murmura. Uno sospecha que lo que pone en marcha *Sobre la historia natural de la destrucción* es la necesidad de reparar la falta de duelo y las secuelas que eso supone para toda una generación de alemanes.

Es ese tono antiindulgente lo que termina por espabilar a los suyos. Sebald burla la autocensura, el acuerdo tácito que durante años impidió contar «el verdadero estado de ruina material y moral» de un pueblo avergonzado y resentido. Pienso en Günter Grass y sus memorias, en los años que tardó en reconocer su paso por las Waffen-SS. Ahora bien, Sebald no ignora que la mayoría de los alemanes sabían los sufrimientos que habían causado al mundo. Tanto que pensaban haber provocado y merecido la destrucción de las ciudades en las que vivían. Guardar silencio sobre lo padecido durante las noches de incendio en Colonia, Dresde o Hamburgo se tomó como parte del peaje a pagar por la derrota. La cuestión es que esa suerte de deuda –o culpa en el caso de Grass y otros autores que achacaron a su juventud la fascinación por Hitler– escamoteó la posibilidad de cuestionar críticamente el abuso de la violencia por parte de los vencedores. El derecho de sentirse afectado e iniciar un proceso de reparación.

LA VIOLACIÓN QUE NO SE ESTÁ MOSTRANDO

En la relación de la destrucción de la Segunda Guerra Mundial suele omitirse el uso y abuso de los cuerpos de las mujeres. Se desconoce el número exacto, pero se calcula que pudieron ser hasta dos millones de mujeres alemanas las que fueron violadas durante la ocupación de sus ciudades tras los bombardeos aliados. Por los testimonios de las víctimas supervivientes, sabemos que los edificios en ruinas fueron un escenario propicio para que cientos de soldados rusos y norteamericanos que patrullaban las calles perpetraran esos actos de forma sistemática e impune. El hecho de que el relato oficial suela omitir las violaciones en masa revela que esas agresiones fueron parte constituyente o natural de las formas de poder y control social que establecieron los vencedores para someter ya no solo a nivel físico, sino psicológico y emocional, a las ciudades que tomaban.

En la exposición *Errata*, la artista y teórica israelí Ariella Aisha Azoulay realiza una serie de ensayos que desvelan cómo se legitimó la violencia con la que los aliados pusieron fin a la Segunda Guerra Mundial. Su ejercicio de archivo demuestra que la destrucción, el saqueo o la agresión sexual de entonces han sido sostenidos por una cultura visual cuyo objetivo gira en torno a «enseñar a los ciudadanos

a no ver la violencia imperial y negar cualquier responsabilidad sobre esa violencia». Desde esta perspectiva, la dificultad para encontrar registro gráfico o escrito sobre la violación de las mujeres alemanas es consecuencia de una política de borrado y desmemoria instaurada por los vencedores. El poder soberano de quien asume el patrimonio de relatar lo sucedido y establecer un marco de guerra que dicta lo que es memorable y lo que no lo es. De quien está en condiciones de encubrir y destruir testimonios escritos y visuales que interfieren con su relato.

No es casual que Azoulay, en clara alusión a la relación de la destrucción de Sebald, titule uno de sus ensayos: «Historia natural de la violación». La suplantación del término es ya una forma de confrontar la propia omisión de ese ejercicio que denunciaba la negación del pasado y la obligación de callar. En suma, el que ese escritor no hubiera incluido en sus contraimágenes y contranarrativas la vulnerabilidad y el abuso de los cuerpos de las mujeres alemanas en concreto. Al exponer las violaciones en masa a las que fueron sometidas las mujeres de Berlín y otras ciudades durante los últimos días de la guerra, Azoulay busca interferir en el marco epistemológico que excluyó esos crímenes del registro y archivo fotográfico de lo infame.

En toda guerra la representación es también un territorio de lucha. El poder reparar en esas imágenes es una condición de posibilidad para reconocer la violencia sexual padecida. La desatención del propio Sebald denota que la amnesia y falta de duelo público por la vejación a las víctimas civiles alemanas se multiplica en el caso de las mujeres. Si bien ese escritor reproduce en *Historia natural de la destrucción* toda una serie de testimonios escritos y visuales desde la perspectiva de quienes recibieron las bombas y perdieron la guerra, ninguna visibiliza o nos remite a las violaciones masivas. Con este nuevo ejercicio, Azoulay intenta reinscribir en el campo visual la violencia física y simbólica ejercida –a ras del suelo y entre escombros materiales– por los vencedores sobre la población no combatiente. Con ello atenta contra la gramática de los triunfantes ocupadores cuyas reglas y principios han gobernado la imposibilidad de ver y enunciar el control político de los cuerpos.

Como otros ejercicios de historia a contrapelo, esta artista y teórica visual rescata testimonios y estudios que demuestran cómo, tras la destrucción material, los soldados aliados aprovecharon el vacío de poder para someter sin mayor reparo y consecuencia a las mujeres alemanas. Entre los testimonios de las supervivientes, se encuentra el diario de una berlinesa anónima. Sus anotaciones transmiten vivamente la desesperación y resignación de muchas de esas jóvenes ante la imposibilidad de poder escapar a esa caza generalizada de la que eran objeto por parte de los soldados aliados:

> Retrocedo por el pasaje que lleva a nuestro sótano, luego me escabulló al patio interior, pero justo cuando creo que me lo había quitado de encima, me lo encuentro al lado y entra en el sótano junto a mí. Ilumina las caras con la linterna, unas cuarenta personas en total, demorándose cada vez que se topa con una mujer y dejando que el cono de luz parpadee varios segundos en su rostro.[1]

Durante varias semanas, las supervivientes de los bombardeos fueron hechas prisioneras y convertidas en mercancía. El abuso era tan habitual y sostenido que no tardaron en reconocer los pasos de los perpetradores y poder prever el acecho. Sabían, por ejemplo, que tenían más oportunidades de escapar a esos ataques subiendo a los pisos más altos de los edificios; los soldados solían emborracharse antes de salir a cometer ese crimen y preferían no tener que subir escaleras. Muchas otras se vieron orilladas a someterse a un violador recurrente, pensando que ese tipo en cuestión buscaría conservar la exclusividad del abuso y podría aislarlas de los demás depredadores: «de todas las bestias que he conocido los últimos días, él es el más soportable, el mejor del grupo».[1]

Si algo revela esta fenomenología de la violación que desvela Azoulay es hasta qué punto las condiciones de violencia e impunidad instauradas por los vencedores tras los bombardeos y el control de las ciudades alemanas terminaron instrumentando la violación como parte de la aniquilación y sumisión moral de sus víctimas. Estos actos no fueron una excepción o anomalía cometida por soldados descarriados, sino parte central del control y administración de los cuerpos que establecieron los mandos aliados tras su victoria militar. La sistematicidad y extensión de las violaciones demuestra que esa práctica constituía un acto de poder en sí mismo. Ese tormento era parte constitutiva de una estrategia punitiva que buscaba vengar una ofensa e instaurar un nuevo régimen.

Como ha insistido Rita Segato, mientras no se desvincule la violación sexual de la mera satisfacción de un apetito carnal, se seguirá pasando por alto que se trata en realidad de una lógica de control y dominación física y moral del otro.[2] Eso explica que las violaciones de mujeres alemanas no fueran casos aislados e inusitados –cometidos por sujetos solitarios y con una libido desbocada–, sino parte central de una violencia que conquistaba, vengaba y disciplinaba. De otra forma, cómo explicar la falta de correspondencia entre la extensión y generalización de esos ataques sexuales con la ausencia de registro visual en el relato y archivo visual de los vencedores.

Además del diario de esa berlinesa anónima que fue publicado en los años cincuenta y luego largamente censurado, existe una serie de documentos que aluden a la violación de mujeres en las ciudades alemanas ocupadas tras la guerra. Más que levantar cargos, el rastreo

documental que emprende Azoulay permite desvelar la violencia simbólica que desprende esa laguna del propio archivo. Los escasos testimonios escritos y visuales disponibles son una consecuencia directa de la política de descarte y olvido que ha extendido en el tiempo la amnesia, negación e impunidad de las violaciones masivas.

Es un hecho que los fotógrafos aliados estaban ahí cuando se produjeron esos ataques: decidieron no registrarlo ni revelarlo. La prueba de su presencia está en que las imágenes de la devastación física sí fueron levantadas de forma inmediata y suficiente. Basta con cruzar el testimonio de las supervivientes para advertir que la mirada fotográfica se limitó a encuadrar –esto es, a dar lugar y priorizar– la destrucción material. Uno se pregunta entonces sobre las condiciones de posibilidad que favorecieron el que las numerosas escenas de violación no fueran vistas o contempladas como algo digno de ser captado y revelado. Tiene razón Azoulay, si algo pone de manifiesto la flagrante ausencia de registro es un enfoque ontológico y epistemológico que terminó negando el estatus de víctimas a las mujeres alemanas.

La violencia de los vencedores se consuma en el marco de guerra que produjo la ausencia misma de imágenes sobre las violaciones. En el no poder ver. Uno comprende entonces que el objetivo de esa artista sea hacer que aquellas agresiones aparezcan y nos afecten de una vez por todas. La estrategia que emplea es la imaginación que traslada y contrasta. Ante la merma de imágenes, esta artista nos pide asociar las ingentes fotografías de la destrucción de las ciudades alemanas con las violaciones en masa. Si no hay fotografías in fraganti o explícitas de la violación, todas las imágenes disponibles de aquellos días de guerra deben ser exploradas con la misión de rastrear y reconstruir el momento en que fue cometido el crimen.

Con la ayuda del diario anónimo, Azoulay nos pide detenernos y decodificar esas imágenes que fueron tomadas en las mismas semanas que se sometió y violentó a los cuerpos de las mujeres. Ampliar nuestra sensibilidad hasta llegar a escuchar tras los edificios en ruinas «las voces convulsas de las mujeres mientras eran violadas». La epifanía del desenmascaramiento es potente; las postales dejan de ser el símbolo de destrucción física que patentó la perspectiva aérea y abren delante de nosotros la ofensa física, psicológica y moral que sufrieron las víctimas. De golpe, uno sospecha que las numerosas fotografías que muestran el escombro o el racionamiento del agua fueron tomadas y protagonizadas por los mismos violadores. Así, uno intuye que la imagen que muestra a un grupo de soldados mirando y charlando en una esquina con jóvenes alemanas es el preludio de un delito. Llega entonces el escalofrío; el marco con el que hemos aprendido a ver, sentir y pensar aquella guerra fue producido por

perpetradores.

El ejercicio estético-político de Azoulay exige ir más allá de la rapiña sexual cometida por los soldados vencedores y pensar en su naturalización. Parte de la violencia sistémica o estructural se revela en la propia incapacidad para visibilizar y afectarnos por la ubicuidad de esa clase de crímenes a lo largo de la historia. Desde hace algunos años, la teoría y práctica feminista ha insistido en que la violación sexual ha adquirido cada vez más protagonismo y centralidad en la estrategia bélica, por lo que es necesario sacar del imaginario social la idea de que las violaciones son cometidas por sádicos o enfermos mentales. Pienso, por ejemplo, en cómo Rita Segato ha levantado el testimonio de presos condenados por ataques sexuales para demostrar, con datos empíricos y análisis cuantitativos en mano, que la mayoría de las veces los violadores no acechan y atacan a sus víctimas como lobos solitarios, sino en compañía. Si algo revela este acto *in societate* es que la mayoría de las veces estamos frente a conductas violentas que son producto de estructuras políticas, económicas y simbólicas profundamente enraizadas y normalizadas.[1]

Mientras se sigan despolitizando por norma los crímenes sexuales nos seguirán pareciendo ininteligibles casos como el de Ernestina Ascencio Rosario. Una indígena nahua de setenta y tres años que fue violada y asesinada en la sierra de Veracruz presuntamente por un grupo de militares del ejército mexicano en 2007. La agresión anal y vaginal que sufrió esa anciana no debe enmarcarse como fruto de la sexualidad insaciable de tres miembros de la tropa, sino del despliegue y exhibición de un poder que dispone, sanciona y aniquila con total impunidad.

6. LA POLÍTICA DEL TESTIMONIO

TESTIGOS INVOLUNTARIOS

La barbarie se anuncia tras la merma de historias. En pleno periodo de entreguerras, Walter Benjamin se lamentaba de que era cada vez más raro encontrarse frente a alguien capaz de narrar algo significativo. La facultad de intercambiar experiencias agonizaba sin que pareciera importar demasiado a una generación que acababa de sufrir los estragos de la Primera Guerra Mundial. Es decir, entre hombres y mujeres cuyas ciudades habían amanecido en ruinas, regadas de cuerpos, en las que «lo único que no había cambiado eran las nubes».1 Le escandalizaba que nadie hubiera reparado en que por primera vez en la historia los soldados volvían del frente de batalla mudos. Empobrecidos. Muy lejos de esa estela homérica en la que la acción estaba estrechamente ligada a producir historias memorables.

Benjamin atribuía las causas de esta anomia narrativa al desarrollo del capitalismo y el auge de una nueva forma de comunicación en la que se primaba la información. Quizá el dato y la cifra habían ganado terreno frente a la sabiduría práctica de las historias de vida, pero se equivocó al diagnosticar el ocaso del arte de la narración. Si bien es verdad que un síntoma del adelgazamiento de la experiencia de vida es que la noticia se cotice y prevalezca frente al saber de narraciones, no contempló que el papel del narrador estaba por ser expropiado; la posibilidad de relatar la guerra ya no sería patrimonio exclusivo de los soldados y héroes al uso, sino que correría a cargo de los no combatientes.

Como apunta Reyes Mate, al escuchar las características que Benjamin atribuye al narrador es difícil no pensar en la figura del testigo.1 Pienso, por ejemplo, en cómo Stefan Zweig confiesa que jamás imaginó que acabaría exponiendo su propia historia de su vida. Nada estaba más lejos de su intención que convertirse en el centro de un relato; si reunió el valor suficiente para escribir sus memorias fue porque le pareció que debía ajustar cuentas con el tiempo que le había tocado vivir. Se asumía como uno de tantos damnificados a quienes la Segunda Guerra Mundial le había arrebatado su vida anterior y arrojado al vacío.

El mundo de ayer expone el desasosiego de toda una generación de europeos cuya existencia había sido secuestrada por dos guerras fratricidas. En esa autobiografía-a-su-pesar no solo se percibe la vorágine de la época, sino el llamado a una generación que debía

asumirse como testigo de un acontecimiento que no podía dejar de ser relatado. Aquella vocación por dar testimonio la asume una y otra vez como una loza: «Para mi profundo desagrado, he sido testigo de la más terrible derrota de la razón y del más enfervorizado triunfo de la brutalidad de cuantos caben en la crónica del tiempo»; «Me he visto obligado a ser testigo indefenso e impotente de la inconcebible caída de la humanidad en una barbarie como no se había visto en tiempos y que esgrimía su dogma deliberado y programático de antihumanidad»; «Considero un deber dar fe de esta vida nuestra, una vida tensa y dramáticamente llena de sorpresas, porque –repito– todo el mundo ha sido testigo de estas gigantescas transformaciones, todo el mundo se ha visto obligado a convertirse en ese testigo».1

Zweig maldice su suerte. Le era inevitable comparar aquella vida turbulenta con la de sus antepasados. Se preguntaba, por ejemplo, de qué habían sido testigos su padre y abuelo; se trataba de hombres que habían tenido la fortuna de pasar su existencia sin grandes emociones, sacudidas, ni altibajos. Habían vivido tranquilamente en el mismo país, la misma ciudad, la misma casa. Sujetos de una sola vida a los que «el gran teatro de la guerra» jamás había llamado a su puerta. Para ellos la muerte y el exilio eran palabras que leían en los periódicos. Él, en cambio, tenía la impresión de haber vivido varias vidas. Nació en un imperio que pronto dejó de existir, luego se definió a sí mismo como austriaco, judío, escritor, humanista y pacifista. Se crió en Viena, donde su obra empezó a recolectar premios hasta que un día llegó la guerra y fue perseguida y reducida a cenizas por los nazis. Luego vino el exilio: «Ahora soy un ser de ninguna parte, forastero en todas; huésped en el mejor de los casos.»2

Stefan Zweig terminó sus días en una casa en Petrópolis, Brasil. Leía a Montaigne y paseaba por la selva. En el momento de cometer suicidio le acompañaba su esposa, ella también se quita la vida horas después. Uno encuentra en *El mundo de ayer* el arte de la narración que tanto echaba de menos Walter Benjamin. A la Segunda Guerra Mundial no le acompañaría el enmudecimiento, era cuestión de dejar de pensar al narrador como el héroe que vuelve a casa después de pisar cadáveres y prestar más atención a los personajes secundarios, a los no combatientes. Las memorias de Zweig fueron el preludio a una serie de relatos biográficos y autobiográficos que tomarían la palabra ante el cúmulo de información.

Desde entonces la imposibilidad de no convertirse en testigo solo se ha intensificado. En la sociedad digital, todos hemos devenido, en mayor o menor medida, en narradores potenciales de cualquier acontecimiento. La proliferación de cámaras de videovigilancia y el uso de los teléfonos móviles ha traído un registro casi total de la existencia. Cada hecho se guarda y circula aunque no importe, muchas

veces en contra de nuestra propia voluntad o deseo. Por otro lado, el auge de la autoficción y literaturas del «yo» nos lleva a pensar en la democratización del relato que acompaña a la era digital. Y su abuso; la vocación generalizada por sobreexponer la propia vivencia o experiencia nos ha terminado sometiendo al contacto con historias que poco tienen de extraordinarias. Quizá hoy Benjamin abogaría más bien por cierto enmudecimiento.

LA (E)VOCACIÓN DEL TESTIMONIO

Un ser humano deja de serlo en el mismo momento en que deja de importarnos su historia; esto es lo que subyace al leer el testimonio de Primo Levi. Después de ser capturado y llegar a Auschwitz en 1944, comenzó a tener una pesadilla recurrente. Los preliminares en la barraca solían ser los mismos; noche, fatiga extrema, el ruido de la locomotora mezclándose con los ronquidos del vecino que le arrinconaba. Luego le parecía estar durmiendo sobre los rieles del tren y se veía fuera de ahí; estaba frente a su hermana y algún amigo que no terminaba de reconocer. Más gente. Todos le escuchan. Levi les habla de su hambre, de la revisión de piojos, de la dureza de la cama, del golpe artero que le había dado el *Kapo* en la nariz. También les cuenta del silbido de las tres de la mañana; aquella nota larga y firme que anunciaba que el tormento de Auschwitz daba inicio otra vez. El placer que experimenta Levi al poder relatar aquellos detalles del campo a familiares y amigos cercanos es muy intenso. Pero no tarda en advertir que sus oyentes dejan de seguirle, que se muestran indiferentes ante las cosas terribles que narra. Los ve hablar entre ellos sobre cuestiones que no acaba de distinguir. Es como si él no estuviese ahí. No pasa demasiado tiempo para que su hermana se ponga de pie y se marche sin decir palabra.

La desolación de Levi ante aquel desplante es abrumadora. Se trata de un dolor en estado puro que le hace salir a la superficie y despertar agitado en la litera. El ambiente y algunos detalles cambian, pero el final del sueño era siempre el mismo: a los otros no les importaba su historia, no le creían. Un día, con la imagen de la hermana aún fresca en la cabeza, Levi le cuenta a Antonio de aquella pesadilla. Para su asombro, aquel amigo de Auschwitz le responde que la gran mayoría de los que estaban ahí tenían ese sueño recurrente. Levi se pregunta por qué el dolor de cada día se traduce constantemente en sus sueños en «la escena repetida de la narración que se hace y nadie escucha».[1]

Lo que Levi sí sabe son los alcances de nuestra profunda condición narrativa: «La necesidad de hablar a “los demás”, de hacer que “los demás” supiesen, había asumido entre nosotros, antes de nuestra liberación y después de ella, el carácter de un impulso inmediato y

violento, hasta el punto de que rivalizaba con nuestras demás necesidades más elementales.»[1] Entre otras cosas, el delirante laboratorio biológico y social de Auschwitz terminó por desvelar que el impulso por narrar nos es tan consustancial como el tomar agua o buscar refugio del mal tiempo. Si algo pone en evidencia el sueño que atormenta a Levi es que nada hay de banal en la necesidad de organizar la propia experiencia de vida a través de un relato que cuente e importe a los demás.

En el caso de Levi, esa necesidad se veía espoleada por la amenaza de los SS. Una y otra vez repetían a los prisioneros que nadie saldría de ahí vivo y que serían ellos los que terminarían contando la historia del *Lager*: «Tal vez haya sospechas, discusiones, investigaciones de los historiadores, pero no podrá haber ninguna certidumbre, porque con vosotros serán destruidas las pruebas. Aunque alguna prueba llegase a subsistir, y aunque alguno de vosotros llegara a sobrevivir, la gente dirá que los hechos que contáis son demasiado monstruosos para ser creídos.»[2] El temor de que, aun cuando al final pudieran contarlo, nadie les creería se materializaba en el sueño recurrente de los prisioneros. Como si en aquel umbral las víctimas asumieran que la realidad de los campos de exterminio era tan obtusa que la gente tendería a desconfiar o rechazar de toda narración que saliera de ella; que estarían condenados a dar su palabra sobre hechos que se considerarían increíbles. Y repetir ese testimonio como volvían sus pesadillas.

Tras la liberación de Auschwitz, Levi comienza una odisea para regresar a Turín. Cuando por fin llegó a casa se vio absolutamente incapaz de guardar silencio sobre lo vivido. Lejos de enmudecer como los soldados que observaba Walter Benjamin, ese testigo que estaba de vuelta abrumaba a sus familiares y vecinos con lo que experimentó en aquel infierno. Simplemente no podía parar de relatarlo. Se veía a sí mismo como el borracho de una película al que todos evitan porque cuenta la misma historia una y otra vez. Pronto supo que no sería fácil retomar su vida, lo que había vivido en el campo de concentración le hacía sentirse más cerca de los muertos que de los vivos. Fue entonces cuando empezó a escribir vertiginosamente por las noches mientras trabajaba en una fábrica de pinturas.

Lo que empezó como una serie de fragmentos y poemas «concisos» y «sanguinolentos» terminó por convertirse en un testimonio canónico que tituló: *Si esto es un hombre*. El goce que representó liberarse de todo aquello fue profundo. De alguna forma, el poder dar cuerpo a ese testimonio único, brutal, heterodoxo le regresó a la vida. El arte de la narración que Benjamin veía en peligro era salvaguardado por la

(e)vocación de un químico. Después de todo, estamos ante alguien que «toma lo que narra de la experiencia; la suya propia o la transmitida» cuya huella «está a flor de piel en lo narrado, si no por haberlo vivido, por lo menos por ser responsable de la relación de los hechos».1

El manuscrito de *Si esto es un hombre* fue rechazado por las casas editoriales más importantes de Italia. Al final fue una editorial pequeña la que decidió publicarlo en 1947 sin gran éxito. Se impuso el silencio. No exagera Jorge Semprún cuando dice que esa forma de pasar desapercibido había convertido en realidad la vieja pesadilla de Levi; era como si el mundo no le creyera o no estuviera interesado en escuchar su historia. Hubo que esperar hasta 1958 para que Einaudi rectificara y aceptara publicar el libro. A partir de ese momento se convirtió en un fenómeno editorial; fue traducido a varias lenguas hasta encarnar a los ojos del gran público la figura del testigo de Auschwitz por antonomasia.

Al principio le incomodaba que le etiquetaran como escritor. Solía insistir en que con ese testimonio no buscaba constituirse como autor o levantar cargos, sino «proporcionar documentación para un estudio sereno de algunos aspectos del alma humana».1 Estamos a fin de cuentas ante un químico que, como muchos otros presos, fue convertido en objeto de un experimento biológico y social demencial. Un científico-muestra que se presenta a sí mismo como objeto de estudio. Bajo el microscopio, Levi evoca lo vivido, lo soñado, lo padecido en Auschwitz. No quiere más recompensa que hacer constar y tratar de explicarse a sí mismo y a los demás un fenómeno obscuro. Nuevo. Incomprensible. Más que escribir, Levi se expone como materia dispuesta; *Si esto es un hombre* es el gesto de un científico que ofrece subirse a la mesa de disección para exponer y auscultar la ofensa del brutal experimento nazi.

LA PALABRA «TESTIGO»

Basta pronunciar «testigo» para reconocer hasta qué punto la acepción jurídica del tercero es la que ha prevalecido en el imaginario social. El uso en el lenguaje común suele remitirnos a la figura de un hombre o mujer que cuenta con la mayoría de edad y las condiciones mentales para situarse entre dos contendientes en litigio. De esa clase de testigo se espera y valora su imparcialidad en un proceso de impartición de justicia. Es apto o apta en la medida en que puede mantener distancia respecto a un suceso externo del que se espera pueda informar con objetividad. Su presencia en el proceso se justifica en la posibilidad de decantar entre dos versiones que se contraponen. Nada personal interesa, declara lo visto o escuchado bajo palabra.

La hegemonía de la veta jurídica ha terminado por eclipsar otra raíz

del término. Fue Giorgio Agamben quien rescató del olvido el hecho de que en latín existen dos palabras para referirse al «testigo». La primera es *terstis*, que etimológicamente significa aquel que se sitúa como tercero en un proceso o litigio entre dos contendientes. Por otro lado, se encuentra *superstes*, un término que hace referencia al que ha vivido un determinado acontecimiento y está en condiciones de ofrecer un testimonio sobre lo vivido o experimentado; de esta segunda raíz se desprende la noción de testigo en cuanto superviviente.[1]

Bajo esta acepción, la subjetividad del testigo irrumpe. No declara desde la asepsia o una supuesta equidistancia. No puede hacerlo. En el superviviente el recuerdo está vinculado a una experiencia personal e inaudita que se proyecta al considerarse significativa. La memoria es el territorio de lo propio, de lo singular, de lo privado. Su ejercicio da sentido y continuidad a la propia identidad de la persona, pero algo en la (e)vocación del testigo superviviente –incluida la imposición de no poder olvidar– termina por apelar y orientar también a la comunidad. El interés público estriba en que, por algún motivo, el testimonio hace de lo increíble algo inteligible.

Mientras la memoria remite a una mirada interior y solitaria, el testimonio siempre se da a otro. No se concibe sin un destinatario a quien se pide creer lo que por definición cuesta. Este carácter extraordinario explica que los supervivientes se vean obligados a repetir una y otra vez lo vivido; que se le exija recorrer «los vastos palacios de la memoria» –para decirlo con San Agustín– por el resto de sus días. Su experiencia es tan particular y única que, paradójicamente, deja de pertenecerles en exclusiva. No es casual que Derrida insista en que «nadie puede testimoniar en lugar de otro»[1] y termine por ligarlo al *testamentum*. Todo testimonio implica un «yo» que da un paso al frente y dice «aquí me tienen». Se trata de un acto eminentemente performativo. Una palabra que se abre, que aparece encarnada, que se lega.

Al moverse en el terreno de la subjetividad el testigo siempre cohabitará con la sospecha. De ahí que esa palabra-acción esté estrechamente ligada a la promesa y la protesta. La confianza es la condición de posibilidad del testimonio y lo es porque, como insiste Derrida, lo que se revela nunca puede ser absolutamente seguro o confirmado del todo. La paradoja estriba en que de hacerlo ya se entraría en otro orden de conocimiento; «cuando el testimonio aparece confirmado y se vuelve por tanto una verdad teórica demostrable, el momento de una información o de una constancia, un procedimiento de prueba, o incluso una prueba, corre el riesgo de perder su valor o su sentido, su estatuto de testimonio».[2]

Desde esta perspectiva, la verdad que revela el testimonio no tiene

que ver con la transparencia de sentido. Es significativo que algunas de las concepciones más sugerentes de Derrida en torno al testimonio y la supervivencia tengan lugar al rememorar y desentrañar la poesía de Paul Celan; en estos terrenos la comparecencia del testigo se inscribe en los pliegues de la palabra y conmueve. Resuena en el cuerpo hasta encriptarse en nosotros. Implica dar lugar: «Tú eres mi tumba, tú, a quien me dirijo, y te tomo por testigo.»[1] También una forma de duelo en la que se guarda y sobrevive el mensaje que nos ha tocado, ahí habita el deseo de hacer justicia a lo que se recuerda y a quien se recuerda. Son palabras que persisten y persiguen; no es casual que al evocar la palabra de sus amigos muertos Derrida insista en que «esos testimonios nos sobreviven».[2]

El testigo que dice «estoy aquí ahora» suele ser una víctima. Si hay un referente para reconocer los alcances de esta forma de testimonio que va más allá del modelo jurídico y nos coimplica es Primo Levi. Se trata de un testigo que rehúye constituirse como un tercero; no pretende aparecer como juez ni se atribuye la capacidad para sentenciar o conceder un perdón. En *Los hundidos y los salvados*, ya insiste en la necesidad de contemplar y explorar la dimensión subjetiva del testigo para evitar ese sesgo que lo reduce a lo jurídico. Recuerda que incluso entre los testimonios de aquellos que buscaron sobrevivir para señalar y vengar la ofensa: «no podemos esperar una declaración en el sentido jurídico del término sino otro tipo de cosa, que está entre el lamento, la blasfemia, la expiación y el intento de justificación, de recuperación de sí mismos...».[3]

Como muchos otros prisioneros de los campos, Levi encontró motivo para sobrevivir en la posibilidad misma de convertirse en testigo. El impulso por sostenerse y persistir estaba ligado a poder dar su palabra como testamento. La responsabilidad de ese superviviente –su no poder no recordar– llega a extremos casi esotéricos. Muchas veces no sabía cómo explicar la precisión de su memoria visual y auditiva:

> [...] me han quedado grabadas en la mente, como en una cinta magnética, algunas frases en lenguas que no conozco, en polaco o en húngaro; se las he repetido a polacos y húngaros y me han dicho que estas frases tienen sentido. Por algún motivo que ignoro me ha pasado algo muy extraño, diría que algo semejante a una preparación inconsciente para testimoniar.[1]

El hacer memoria es una forma de acción. Lejos de evitar un pasado amenazante y paralizarse, los testigos supervivientes van en su búsqueda. Exploran imágenes. Cazan palabras y sensaciones. Nada hay en su rememorar de pasivo o patológico. La distinción que hace Paul Ricœur entre el recuerdo que asalta y afecta *(mneme)* y el acto de rememoración como una búsqueda activa *(anamnesis)* es clave por cuanto revela la dimensión ético-política que pone en marcha el

testigo con su *poder buscar*.2 Estamos frente a quien toma la palabra en primera persona, aquí y ahora, para conjurarnos contra el olvido. Vaya paradoja, la memoria vive del pasado pero siempre se ejerce en el tiempo presente. El superviviente tiene el poder de revivir y reaparecer.

Ahora bien, esta forma de poder de testigos como Primo Levi nada tiene que ver con la sensación de invulnerabilidad que atribuye Elias Canetti a aquellos hombres que burlan la muerte por poco. Ninguno de estos supervivientes disfruta el placer de verse solos y caminar por encima de una infinidad de cuerpos yacientes. En los prisioneros de los campos el momento de sobrevivir no representa un momento de poder; ahí la victoria y la supervivencia no coinciden. Levi y compañía saben de muchos muertos, los han visto caer en el campo de concentración cada día a su lado, pero no hay en ellos, *los salvados*, ningún atisbo del sentimiento de triunfo e invulnerabilidad que rodea la épica de los vencedores.

Al contrario, en esos supervivientes habita la vergüenza, el dolor, un sentimiento de pudor que los movía a querer sacar de su memoria «tanta suciedad». Los salvados de los campos no habían salido indemnes de la batalla, el hecho de confrontar la muerte no los había engrandecido en lo más mínimo. Nada en su experiencia recuerda la intensa sensación de poderío que embriaga a los héroes y conquistadores. Esos hombres que esperan que sus pueblos canten sus historias de victoria por siempre. Muy lejos estaban estos prisioneros de regresar a casa con una conciencia enaltecida de sí mismos.

Si algo invadió a Primo Levi muy pronto fue la pesadumbre de saber que los que habían sobrevivido no eran los mejores; eran la minoría que había escapado a la muerte, pero no por sus fuerzas o hazañas extraordinarias, sino por mera suerte o algún «privilegio» inconfesable. Parte de lo que hace único el testimonio de Levi es que nos revela el desasosiego del superviviente. No es culpa lo que transmite, es más bien no soportar la ausencia de testimonio. Esa merma. Levi se lamenta por la voz perdida, asesinada, desaparecida. Entiende que el testimonio integral sobre Auschwitz está vetado porque los mejores se privaron de darlo. Se refiere a los *hundidos*; esos presos que vio desmoronarse y darse por vencidos nada más poner un pie en ese laboratorio demencial. Hombres y mujeres que no se esforzaron por aprender algo de alemán o descifrar el entramado de intercambios internos que podría darles una ración extra de sopa.

En Levi el poder del superviviente se reduce a la facultad de testificar por los hundidos. Se esforzará por dar cuenta de esos seres espectrales que vio marchar, trabajar y morir en silencio. Le atormenta pensar que el testimonio que había sobrevivido no solo era de los peores, sino de los menos. La laguna era masiva, los hundidos eran en

realidad la gran mayoría de la población del campo. Esa vocación por testificar nace de la certeza de que solo traduciendo el silencio de los vencidos –denominaban «musulmanes» a los que no solo se dudaba en llamar vivos, sino en llamar muerte a su muerte– se podía comprender algo de lo acontecido.

De ahí que la propia imposibilidad hable. Pienso en Hurbinek, «el hijo de Auschwitz», un niño huérfano que aparentaba tener unos tres años de edad, tenía medio cuerpo paralizado y las piernas «delgadas como hilos». Nadie se había dado el tiempo de enseñarle una lengua y, sin embargo, un día pronunció algo parecido a *«mass-klo»* o *«matisklo»*. Aquel niño arrancaba esa palabra a su no poder decir y la ofrecía sin que nadie en la barraca, con presos que hablaban decenas de lenguas distintas, pudiera traducirla: «Hurbinek, el sin nombre, cuyo minúsculo antebrazo había sido firmado con el tatuaje de Auschwitz; Hurbinek murió en los primeros días de marzo de 1945, libre pero no redimido. Nada queda de él: el testimonio de su existencia son estas palabras mías.»

Este obituario de Hurbinek revela el alcance ético y político del testamento de Levi. Ese testigo no ejerce de tercero, su verdad está contaminada por su propia afección y lamento. El poder de ese testigo está ligado a asumir la vocación y la responsabilidad de dar cuerpo a un testimonio que aparezca y le sobreviva. Estamos frente a un químico que pronto deja de informar para relatar lo vivido de la mejor forma que es capaz. Advierte que de esa narración depende que un niño Hurbinek cuente y persista. En definitiva, aquí el impulso de supervivencia no gira en torno a la invulnerabilidad que separa a los grandes héroes del resto de los mortales, sino, al contrario, a evocar para hacer resonar la vulnerabilidad común. De ahí el escalofrío que recorre nuestro cuerpo al escuchar a un niño que musita un lenguaje privado. Primo Levi, como autor, se somete al relato. Da la vida para transferir el viejo poder del superviviente al testimonio mismo.

SOBREVIVIR A LA ESCRITURA

Es posible morir de memoria. En diciembre de 1945, bajo un sol de invierno, Jorge Semprún se encontró entre la disyuntiva de optar entre la escritura o la vida. Sabía que era una decisión que tenía que tomar pronto y solo. Desde que había sido liberado del campo de Buchenwald por el ejército del general Patton, sentía que cada trozo y frase que recordaba de aquellos días le roía las ganas de perseverar y mantenerse con vida. Tenía la certeza de que seguir hurgando en ese pasado podría acabar con él. Como es conocido, Semprún escoge la vida. Había llegado a un punto en que no quedaba más remedio que levantar acta de su fracaso «no porque no consiguiera escribir: sino

porque no conseguía sobrevivir a la escritura, más bien».[1]

Esa maniobra para salvarse llevó a ese superviviente a fundamentar el derecho al olvido. El precio que tuvo que pagar fue apelar a una amnesia deliberada y sistemática de esa experiencia atroz. El retorno a la vida implicaba suspender toda escritura. Tenía que olvidarse de ella porque también sabía que no era posible narrar otra cuestión sin caer en el cinismo o lo canalla.

Semprún no tardó en verse obligado a dar explicaciones. De alguna forma, su silencio terminó inquietando a los que le rodeaban. No dejaba de sorprenderles su renuncia a pronunciar alguna palabra sobre lo acontecido en Buchenwald, cuando muchos de los prisioneros habían regresado a casa «afectados por un auténtico vértigo por comunicarse», un «delirio verbal del testimonio». En realidad, el silencio de Semprún hablaba por sí mismo. Encontró refugio en la poesía de César Vallejo y se sometió a una «economía de supervivencia» que le llevó a dar clases de español a niños maleducados. Aquello le permitió comer caliente cada dos o tres días y seguir con su vida.

Una tarde quedó con una amiga para ir al cine y ver una película de John Ford. Antes de empezar la función, se proyectó un noticiero de actualidad. Fue la primera vez que Semprún vio imágenes de los campos de concentración; ya sea por su vocación de olvido o por mero impulso de autodefensa, había conseguido evitar durante años toparse con las imágenes de los campos de concentración nazis. En la oscuridad y el silencio de la sala de cine sintió que no tenía escapatoria. Se vio empujado a ver. Entre aquellas imágenes tomadas cámara en mano, Semprún reconoció partes de Buchenwald; ahí estaba el traje de rayas, el pelo al ras, la liberación, también las palas mecánicas del ejército estadounidense arrastrando montones de cadáveres para arrojarlos a fosas comunes.

Al lado de su amiga y un montón de desconocidos que miraban con compasión aquellas imágenes, Semprún se convirtió en espectador de su propia vida. Le fue imposible quitar la vista de la pantalla. Definitivamente no había soñado Buchenwald. Era la prueba definitiva. La plaza de Buchenwald, por ejemplo, adquiría una realidad o materialidad a la que sus propios recuerdos no podían aspirar. Sin embargo, lo más perturbador de confrontar todo aquello fue la diferencia «entre lo visto y vivido». Tenía grabado aquel campo en su memoria; muchas veces esas impresiones lo asaltaban involuntariamente, otras él mismo las convocaba y estructuraba. En todo caso, aquellas «imágenes íntimas» contrastaban con las imágenes en blanco y negro que habían registrado los camarógrafos del ejército norteamericano; por más reales que fueran, estaban lejos de poder transmitir y comunicar la experiencia del campo: «aun cuando

mostraban el horror desnudo, la decadencia física, la labor de la muerte, eran mudas».[1]

A ese hombre que decidió silenciarse no le exasperaba la falta de sonido directo, sino que aquellos fragmentos visuales estaban lejos de expresar lo que había sucedido en realidad en los campos. Al montaje le faltaba la palabra. Estaba convencido de que un narrador tendría que haber acompañado aquellas imágenes. Y que esa voz en off tendría que venir de los propios supervivientes, que solo así se podría dar continuidad a la emoción y los sentimientos vividos. Algo que terminaría haciendo *Noche y niebla* de Alain Resnais, un documental estrenado diez años después de la liberación de los campos en los que la imagen de archivo y presente se entremezcla con la voz del poeta Jean Cayrol. Un superviviente.

Tras ver el noticiero de los campos de concentración, Semprún supo que esa experiencia atroz solo se podría transmitir alimentándola con la palabra y la metáfora. En 1963, abandonó el silencio y publicó *El largo viaje*, una novela en la que a través de un álter ego evoca la deportación al campo de concentración de Buchenwald. En el otoño de ese mismo año, leyó por primera vez a Primo Levi. Nada sabía de él hasta entonces y es que parte de la estrategia por continuar con vida consistió en evitar testimonios de otros supervivientes. Cuando llegó a la última página de *La tregua*, cerró los ojos totalmente estremecido. La amiga que le había regalado ese libro de Levi no solo le propuso conocerlo, sino que le ofreció organizar un diálogo «entre supervivientes». Si no se llevó a cabo fue porque nunca sintió la necesidad de encontrarse con él en persona.

El 11 de abril de 1987, Semprún escuchaba la radio. De golpe dieron la noticia de que Primo Levi se había suicidado tirándose por el hueco de la escalera de su casa en Turín. La noticia lo sacude; la muerte volvía a dibujarse en su horizonte. Le perturba que justo ese mismo día, cuarenta y dos años antes, él había sido liberado de Buchenwald. Tomó aquella extraña coincidencia como una especie de señal; inmediatamente restó la edad de Levi a la suya y pensó que le quedaban cinco años de vida. Sabía que era absurdo. También que no tenía escapatoria. Aquella vieja memoria de la muerte estaba otra vez en su cabeza. Tocaba romper de una vez por todas el silencio y dar testimonio sobre lo vivido en el campo de concentración. Sin ficción. Se sienta y teclea *La escritura o la vida*.

SABES QUE DEBES HACERLO

No deja de ser extraña la forma en que la historia de la filosofía ha menospreciado detenerse en la figura del testigo. Quitando algunos textos de autores contemporáneos como Derrida, Ricœur, Agamben o

Reyes Mate, no ha existido demasiado interés en explorarlo como autor, como depositario y guardián de una memoria y experiencia que importa. El debate más fecundo sobre la deuda –el testimonio siempre se da y responde a otros– y el problema de cómo aproximarse y representar lo que desvelan se ha librado más bien en el campo de la literatura, el cine y la historia del tiempo presente.

Una de las tantas aporías de Auschwitz es que aun cuando no pasa un mes sin que haya una novedad editorial, película o serie de televisión sobre lo allí sucedido, se sigue planteando como un acontecimiento que se resiste a ser representado. Ese halo iconoclasta que le rodea desde la célebre máxima de Adorno ha provocado un debate interminable en torno a qué imágenes y palabras pueden dar cuenta de lo que ahí se experimentó. Ese arco puede rastrearse en el cine a partir de la descalificación de abyecto que le cayó encima a Pontecorvo por su famoso travelling de *Kapo*, hasta el entusiasmo que provocó hace algunos años entre la crítica la forma en que *El hijo de Saúl* de László Nemes optó por revelar el horror a partir del fuera de foco y el fuera de campo.

Entre los que aplaudieron esa ficción que asumía descaradamente la imposibilidad de mostrarlo todo estaba Claude Lanzmann, el gran referente entre quienes se resisten a poner imagen a lo inimaginable. Como es conocido, en las más de nueve horas que dura su documental *Shoah*, no hay una sola imagen de archivo. Su apuesta pasa por encararnos al testimonio de los supervivientes de los campos sin grandes artificios. La imagen es austera y en riguroso presente; ante nosotros hay solo sujetos que algunos años después evocan experiencias atroces.

Shoah empieza con un hombre de mediana edad bajando el río en una pequeña barca. Va entonando la misma canción que le salvó la vida cuando tenía trece años. A los gendarmes de las SS les gustaba su timbre de voz y lo dejaron vivo: «Una pequeña casita blanca / perdura en mi memoria / sueño cada noche / con la casita blanca.» Al bajar, ese superviviente se adentra en un claro de bosque. Lanzmann y su equipo lo siguen, cámara en mano, de muy cerca. Camina en silencio, sus ojos parecen buscar algo en el paisaje, por momentos se detiene, luego continúa su marcha. De pronto algo cambia en su mirada y empieza a asentir con la cabeza: «cuesta reconocerlo, pero era aquí» [...] «aquí quemaban gente». La toma panorámica muestra cómo se esconden entre la hierba los cimientos de las barracas. Piedras que se asoman en un campo verde, apacible, bello.

Esa estrategia de revisitar el pasado a partir de la palabra y acción presente continúa a lo largo de esa pieza monumental. Lanzmann sabe que prácticamente no hay imagen de Auschwitz –la que existe pertenece al registro de los propios perpetradores o llegó después, es

decir tarde, con la liberación de los campos–, así que renuncia a ilustrar. Toda imagen que viene a nuestra cabeza nace de escuchar la palabra de testigos a los que pide recordar y pisar lugares a los que probablemente no pensaban regresar. De ahí su epistemología; conocer a partir de la huella o cicatriz que dejó el campo de concentración en una serie de hombres y mujeres que se hacen viejos. Hay algo de urgencia e incontinencia en Lanzmann; sabe que la memoria de los testigos se erosiona y se ve en la misión de salvar esa voz reveladora a toda costa. Eso explica que exprima a sus entrevistados sin miramientos. No solo son sus preguntas, sino las situaciones que recrea. No es casual que les pida cantar o recordar lo experimentado en lugares que no visitaban en décadas, piensa que todo vale para que esos supervivientes logren recuperar sensaciones y revivir con más nitidez experiencias traumáticas.

Hay algo de la puesta en escena de Lanzmann que incomoda un poco; por momentos parece abusar del poder que le da la cámara. Pienso, por ejemplo, en el testimonio de Abraham Bomba. El plano nos muestra a ese superviviente cortando el cabello en una pequeña peluquería. Mientras pasa peine y tijera por el pelo cano de su cliente, responde a las preguntas que le hace Lanzmann sobre cómo llegó a desempeñar ese mismo oficio en el campo de concentración. Explica que un día los nazis dieron la orden de reunir a los prisioneros de Treblinka que eran barberos y él había ejercido aquella profesión durante años. Dio un paso al frente junto a otros y los gendarmes los llevaron a las cámaras de gas. Ahí les explicaron que debían esperar a que les trajeran a las prisioneras y los niños completamente desnudos, su trabajo consistía en hacerles creer que les cortarían el cabello para luego recibir un baño y salir. Nadie debía sospechar que después de esos cortes les esperaba la muerte.

El testimonio de Bomba transcurre sin pausa alguna, su voz es firme y mecánica, como si hubiera repetido aquello que relata cientos de veces. Tiene la situación controlada al grado de que no duda en recriminar al director por tener que repetir algo. Ese soliloquio se encamina al final previsto cuando explica que todos los peluqueros que estuvieron ahí cumplían la orden y hacían su trabajo de la forma más humanamente posible... Lanzmann lo interrumpe. Ahora ya no le pregunta dónde estaba o qué hacía, sino *qué sintió* la primera vez que vio entrar a esas mujeres y niños en la cámara de gas. Bomba logra esquivar la pregunta y reanuda su relato. Insiste en que ellos seguían la orden de los nazis y lo hacían lo mejor que podían. Para explicarlo toma el cabello del cliente con su puño e imita los movimientos rápidos de entonces; son gestos amplios, toscos, apresurados. Relata que una vez acabado el trabajo los nazis lo sacaban junto a los otros peluqueros y activaban la cámara de gas. Luego había que limpiar

todo en un minuto y vuelta a empezar.

Llegado a este punto Lanzmann repite: «¿Cuál fue su primera sensación cuando vio entrar a aquellas mujeres desnudas en la cámara de gas?» Esta vez, Bomba no parece tener escapatoria. Le dice que ahí estaban prácticamente muertos, que no se tenía ningún sentimiento. Lejos de volver a evadir otra vez esa pregunta, empieza a contestarla con otra historia; un día trajeron a la cámara de gas a un grupo de mujeres de su ciudad. Entre ellas había vecinas y amigas cercanas que, nada más verlo, lo abrazaron y le preguntaban qué hacía ahí y qué pasaría con ellas. Es entonces cuando Bomba invierte los papeles y le pregunta repetidamente a Lanzmann en voz alta: «¿Qué podría decirles?» El testimonio sigue su curso; un buen amigo que cortaba el pelo a su lado vio entrar de golpe a su mujer y su hermana entre aquellas mujeres...

Silencio.

Después de más de diez minutos de un testimonio casi en automático, el testigo se quiebra y calla. No puede más. Pero increíblemente sigue cortando el cabello. Hace su trabajo. Se moja los labios. Toma un trapo para secarse las lágrimas. Da la espalda a la cámara. Regresa al corte de cabello. Ese par de minutos de silencio, esos gestos, esa imposibilidad para articular palabra hablan más que todo el testimonio domesticado que le precedió. Lanzmann rompe el silencio:

CL: Adelante, sigue.
(Silencio.)
CL: Debes hacerlo.
AB: No puedo. Demasiado horrible.
CL: Por favor... Tenemos que hacerlo. Lo sabes.
AB: No soy capaz.
CL: Pero debes. Sé que es difícil. Lo sé y te pido disculpas.
AB: No me hagas seguir, por favor.
CL: Debes continuar.

Si me detengo en este testimonio es porque revela la potencia epistemológica de la imposibilidad. A veces el silencio no es ausencia, sino información privilegiada. Un testimonio no es el mero recuento de los hechos pasados, es un acto performativo que pone en escena y abre lo que muchas veces no puede ser previsto. Ahí estriba su propia condición de posibilidad. Su poder. De ahí que sea algo frecuente que al evocar lo visto o experimentado los supervivientes se vean sensiblemente afectados.

El testimonio conlleva una promesa de verdad que nunca deja de estar permeada por la subjetividad, por las lagunas, por las contradicciones. Se revela en el cuerpo y los gestos. Ese silencio y

dolor de Bomba es lo que habla en realidad. También lo hace su impulso casi fanático por seguir cortando el pelo a su cliente pese a que se desmorona. El no poder negarse y terminar por obedecer la orden del hombre que le apunta con la cámara. El verse sometido, otra vez, con las tijeras para cortar cabello entre sus manos.

Ante esto uno se pregunta quién es Lanzmann para acorralar de nueva cuenta a ese superviviente y establecer la deontología del oficio del testigo: ¿por qué debe continuar Bomba?, ¿a quién se lo debe?, ¿a su amigo peluquero que decidió callar y aprovechar ese minuto para abrazar a su mujer e hija?, ¿a todas esas víctimas a las que cortó el cabello sin decir palabra?, ¿al director con el que acordó la entrevista y será aplaudido y premiado en festivales de cine por arrancarle estas palabras?, ¿a los historiadores del Holocausto?, ¿a los que pensamos que el testimonio es un acto de resistencia en contextos de violencia e impunidad extrema?, ¿a todos los anteriores?

Uno se pregunta si algún día esas mujeres y esos hombres que dan testimonio podrán sobrevivir a su condición de víctimas. En tiempos en que la mayoría de la literatura y memorias sobre los campos de exterminio ya no son producidos directamente por los supervivientes, cabe discutir en torno a la responsabilidad que conlleva para las nuevas generaciones levantar esta clase de registro sin revictimizar a los testigos. Y es que ese imperativo «debes hacerlo» de Lanzmann se ha replicado frecuentemente como parte de la política de la memoria que ha permeado las prácticas documentales y artísticas desde entonces.

No puedo dejar de pensar, por ejemplo, en *80064* del artista Artur Żmijewski; una película en la que entrevista a un superviviente de Auschwitz para luego persuadirlo –sesenta años después– de dejarse «renovar» el número que los nazis le habían tatuado en su antebrazo. Parece claro que esta recreación radical busca establecer un eco con la secuencia del peluquero de *Shoah*; ya no es solo que la locación guarde cierto aire de familia, sino la impertinencia con la que el entrevistador presiona a ese hombre de noventa y dos años para que un nuevo tatuador le pase la máquina y remarque con tinta aquel número infame.

Después de suplicarle que eso «no es necesario» e insistirle que de hacerlo ese número «dejará de ser auténtico», Józef Tarnawa termina cediendo ante la insistencia del artista y la cámara que le apunta. La puesta en escena es de una violencia que indigna y hiere; ahí está el abuso de un entrevistador que lleva al límite a un testigo en su afán por abrir las compuertas de la memoria; ahí está la poca resistencia de una víctima que vuelve a someterse y consentir esa humillación a cambio de algo que desconocemos; ahí está también nuestra incapacidad para aceptar que, lejos de reconocer e interesarnos por lo

que ese hombre es actualmente, seguimos identificándolo y reduciéndolo al número que fue.

Por otra parte, la cosificación de los testigos supervivientes nos remite a una deriva perversa o cínica: el deseo de ser víctima. Un fenómeno que desde hace algún tiempo aqueja visiblemente la contemporaneidad. Pienso, por ejemplo, en Enric Marco; un español que durante años se hizo pasar por superviviente del campo nazi de Mauthausen hasta terminar encabezando una gran asociación de víctimas. Hay algo en los cientos de conferencias y entrevistas de ese impostor que va más allá de la patología de un narcisista y mitómano de colección. Su afán de visibilidad nos habla también de una sociedad que, ante la falta de épica de la propia vida, parece obsesionarse por convertirse en testigo a como dé lugar. Más allá de la imaginación que ese impostor desplegó para construir el discurso de víctima y captar la atención a toda costa, su farsa revela que se escucha con muy poco rigor lo que se testifica. Se le aplaudió como héroe en el Congreso español, en los medios, en las casas.

Ante la creciente vocación de asumir el papel de víctima solo queda agudizar la escucha y apelar al contraste con otros testigos para distinguir la mentira del error y desmontar un falso testimonio. En terrenos donde la palabra dada conlleva la petición de ser creído, suele detectarse una mentira o impostura al comparar lo aseverado con otros testimonios. Y es que, como explica Ricœur, el testigo no solo deber ser capaz de reiterar y responder por sus afirmaciones ante cualquiera que sospeche o le pida cuentas de lo asistido o atestado, sino que incluso puede ser definido como aquel que «acepta ser convocado y responder a una llamada eventualmente contradictoria».[1] La autenticidad o fiabilidad de un testimonio depende en último término de que lo dicho encaje con el entramado de historias que le precede y secunda. Por esto no extraña que fuera un historiador el que investigara y descubriera que Marco no era la víctima que decía ser. Y tampoco que Javier Cercas terminara por encararlo en una novela sin ficción que explora lo que esconden de verdad las mentiras de ese gran impostor.

IMÁGENES SUPERVIVIENTES

Hay otra forma de entender la deuda con respecto a Auschwitz. Pienso en *Imágenes pese a todo* de Georges Didi-Huberman, un libro que desde el título toma posición frente al dogma de los iconoclastas. Mientras Claude Lanzmann llega a declarar que de haber encontrado imágenes de las cámaras de gas las hubiera destruido en el acto, Huberman nos convoca a detener la mirada en cualquier resto o fragmento visual disponible para realizar un ejercicio de comprensión

del horror. Su premisa para abordar ese acontecimiento obtuso es provocadoramente simple: «para saber hay que imaginarse».[1] En concreto, nos pone delante de cuatro fotografías que fueron tomadas clandestinamente por los *Sonderkommandos* de Auschwitz. La paradoja salta a la vista: por un lado, tenemos a un cineasta que desconfía y condena la irrupción de la imagen; por otro, a un filósofo que levanta con las manos cuatro trozos de película para que les prestemos atención.

Lejos de la tradición platónica que vincula la imagen con la mentira, Huberman confía en su potencia para aproximarnos a una verdad que se resiste a ser aprehendida. En la estela de Kant –para quien la imaginación amplía y orienta el juicio–, sostiene que la imagen puede aproximarnos a lo real. Tocarlo. Y sospecha que esa condición de posibilidad que extiende nuestra comprensión se manifiesta a plenitud con imágenes candentes como las cuatro que pone sobre la mesa. El problema de la representación de los campos de concentración es uno de los que persiste y quema según sus parámetros; basta con ver las «reivindicaciones contradictorias», los «repudios cruzados», las «manipulaciones inmorales» y las «execraciones moralizantes» que siguen rodeando a ese viejo debate para advertir que estamos frente a una serie de imágenes y archivos que arden.[2]

Asumir que lo sucedido es imaginable no solo permite problematizar y burlar el interdicto de la representación, sino repensar el «sabes que debes hacerlo» que ha sido colocado como una losa sobre los hombros de los supervivientes. Si algo subyace en la política de la imagen que pone en marcha Huberman es que la deuda ya no recae exclusivamente en los testigos y su palabra, sino en nuestros ojos. Es un llamado para asumirnos como depositarios de un testamento que llegó a nuestras manos contra toda probabilidad. Lejos de protegernos en la supuesta ausencia de registro o la imposibilidad de ver, tiene claro que somos nosotros quienes se lo debemos a las víctimas de Auschwitz. Empezando por ese puñado de prisioneros que arriesgaron su vida para arrancar las cuatro imágenes que pone sobre la mesa.

La existencia de esas fotografías se conocía, alguna de ellas incluso aparece en *Noche y niebla* de Resnais, pero no había sido explorada seriamente su potencia epistemológica, esto es, la clase de conocimiento que podían dar lugar a esas imágenes para actualizar un debate con claras implicaciones éticas, estéticas y políticas. Eso explica en parte que Huberman mire y desmenuce esas fotografías como quien descubre un tesoro. Su fenomenología del hurto apela a la épica; el filósofo deviene en narrador para resaltar la forma en que un puñado de presos se jugaron la vida para revelar información que jamás debió salir de ese campo de concentración. Para hacer justicia a esa acción política, emplea el pulso de los cronistas. Uno agradece el detalle con

el que relata los pormenores de esa operación en la que un grupo de prisioneros judíos, consignados a trabajar en las cámaras de gas y los crematorios de los campos de exterminio, lograron sacar esas fotografías a «un mundo que los deseaba imposibles».

No se equivoca Didi-Huberman, la posibilidad de saber mirar y resignificar ese testimonio visual pasa por imaginar el riesgo que representó poder tomar esas fotografías sin que fueran descubiertos por los miembros de las SS. Como el barbero Abraham Bomba de *Shoah*, esos prisioneros no solo eran testigos de los últimos momentos de vida de sus compañeros de encierro, sino que estaban obligados a verlos y mentirles hasta el final. Guardar el secreto. Su recompensa por «reconocer a los suyos y no decir nada» era algo de alcohol y algunas raciones extra de comida. Si Primo Levi se detuvo en la perturbadora figura de esos prisioneros-funcionarios para exponer su concepto de zona gris, Huberman escarba en su desesperación para visibilizar políticamente algunos de los gestos de resistencia y sublevación más importantes que se gestaron en el interior de los campos. A veces se pasa por alto que fueron esos seres patibularios quienes también intentaron incendiar el crematorio IV y robar sus planos junto a una etiqueta de Zyklon B. También que algunos de ellos enterraron botellas con notas en los alrededores de los crematorios para dar testimonio y dejar alguna prueba que atentara contra la política de borrado que rodeaba a esa «máquina de desaparición».

Los actos de resistencia de los presos de Auschwitz fracasaron una y otra vez hasta que llegó el caluroso verano de 1944. Fue entonces cuando los crematorios quedaron desbordados y los nazis tuvieron que empezar a quemar los cuerpos al aire libre. Fue entonces cuando un grupo de *Sonderkommandos* entendió que era el momento propicio de «arrebatar a su infernal trabajo algunas fotografías susceptibles de ser los testimonios del horror específico».[1] En cuestión de días lograron introducir en el campo una cámara fotográfica, tenían poca película, por lo que había que planear todo un dispositivo de colaboración y vigilancia colectiva para asegurarse de hacer buenos los disparos.

El plan de los *Sonderkommandos* consistió en dañar intencionadamente el tejado del crematorio; sabían que de esa forma las SS les enviarían, como acostumbraban, a hacer la reparación. Acto seguido, David Szmulewski pudo hacer guardia mientras abajo le hacían llegar la cámara, oculta en el fondo de una cubeta, a Alex. Ese griego sin apellido se encargaría de sacar el aparato, enfocar y tomar las fotos en cuestión de minutos. Cuando llega finalmente ese momento, el fotógrafo-prisionero tiene que meterse en la cámara de gas para no ser descubierto. Desde ahí espera, apunta y dispara sin obviar el marco de la puerta. La imagen captura los cuerpos yacientes, el humo y un grupo de hombres charlando y caminando sobre los

cadáveres.

Después de hacer ese registro el fotógrafo griego tuvo el coraje de salir de la cámara de gas para internarse en el bosque de abedules con la cámara. Ahí observa un convoy de mujeres ya desvestidas que es conducido por los miembros de las SS hacia las cámaras de gas. A campo abierto le resulta imposible sacar la cámara, ver el visor y tomar una foto como en las dos ocasiones anteriores. Alex no puede ocultarse, así que calcula como puede y dispara sin ojo. No erró del todo, si uno se detiene en la esquina inferior izquierda de la imagen aparecen ese grupo de prisioneras que va camino de las cámaras de gas.

La cuarta foto parece haber sido tomada algunos segundos después en plena huida. En la imagen se ve la luz del cielo colándose entre las copas de los abedules. Nada más. Pero esa imagen abstracta y fuera de foco también habla. De hecho, ninguna otra fotografía revela mejor la imposibilidad y el riesgo que corrieron esos presos para dejar testimonio visual de esa maquinaria demencial. Esa condición de urgencia y riesgo es parte central del conocimiento que proyecta ese testimonio. De ahí que Huberman insista tanto en el despropósito que representa aclarar, retocar o reencuadrar esas imágenes. Manipularlas nos aleja de la verdad que encierran: la torpe voluntad de nitidez y transparencia posmoderna –esa que tiende a suprimir los silencios, los quiebres, los errores– coarta y vacía de contenido un testimonio que vale por cuanto se ejecutó y sobrevivió pese a todo.

Y es que buena parte de la potencia ética y política de esas imágenes se inscribe en la propia clandestinidad que rodeó la operación; sin el nervio de quien se juega la vida no se entendería que la última de esas fotos, aquella imagen abstracta y fuera de foco, sea probablemente el testimonio más vivo del control y la eliminación experimentados en los campos de concentración. Aquí también se exige imaginar lo que no se está mostrando. El ruido de fondo. Ese ejercicio deviene ético y político cuando al ver las copas de los árboles uno cree oír el crepitar del fuego; el grito de los gendarmes; la respiración agitada de Alex al apresurar el paso para salir de ahí con las fotos. Sabemos que pudo entregar la cámara al hombre del tejado y que luego llegó a las manos de Helena Dantón, una mujer que trabajaba en el comedor de las SS y logró meter el rollo dentro de un tubo de pasta de dientes.

Quizá Huberman retoma ciertos elementos del relato heroico para transmitir que esas cuatro fotografías necesitan ser enmarcadas como un acto de resistencia. El efecto funciona; no estamos frente a una temeridad espontánea, sino a una acción política orquestada por las víctimas de Auschwitz. Uno imagina perfectamente cómo fueron pasando de mano en mano hasta sacarlas de ahí con dirección a Cracovia, donde operaba y pedía pruebas la resistencia polaca. El tono

y ritmo de su prosa son parte central de su reivindicación a pensar con imágenes que se gestaron para ir lejos y han sido «objeto de inatención». De esta forma, honra la acción de ese grupo de hombres y mujeres que lo arriesgaron todo para desbaratar aquel mundo «sin imágenes y palabras» que prometían los nazis.

Al conocer esta clase de peripecias uno tiende a coincidir con su crítica a los iconoclastas; cómo invocar lo irrepresentable si aquello fue imaginado y ejecutado minuciosamente por los perpetradores. Dejar de rastrear y analizar las contadas imágenes que pudieron burlar la censura y persecución sistematizada es hacerle juego a esa máquina de desaparición. Su apuesta gira en torno a hacer ver la necesidad de corresponder un gesto; esos prisioneros se jugaron la vida en agosto de 1944 para arrancar cuatro imágenes de los campos porque sabían que esas fotografías les sobrevivirían. Ponerlas rigurosamente en juego ya no es su responsabilidad, sino nuestra. Contamos con cuatro imágenes imperfectas, apresuradas, borrosas, anónimas. Nos interpelan porque necesitan acompañarse de una narrativa. Ese giro es radical por cuanto despoja al testigo de esa deuda y protagonismo excesivo –instrumentado por un jurado o un entrevistador que tiende a actuar como juez– para transferirlo a la imagen misma e intérpretes: «Son ellas, las imágenes, las que perduran: ellas son las supervivientes.»[1]

Hay algo en el mismo gesto de hacer que la imagen sobreviva ante todo y pese a todo que nos obliga a preguntarnos a quién están dirigidas; qué suerte de compromiso se espera de quien las recibe y las mira; cuál es el alcance ético y político de ese marco de guerra alternativo para evitar que se repita lo que vemos sin creerlo o soportarlo. Es significativo que la resistencia polaca haya recibido las fotografías arrancadas con una nota escrita por dos prisioneros políticos; en ella no solo describían lo que mostraban –sabían que testimoniaban sobre lo increíble–, sino que sugerían algo enigmáticamente que esas fotos ampliadas «se pueden enviar más lejos».

Uno tiende a pensar que ese *poder ir más lejos* es hacer que cuenten aquí y hoy; esos fragmentos sobre el horror de los campos nazis están destinados a dialogar con otros producidos o arrancados en contextos de violencia y eliminación distantes. Insospechables. Apostar por la imaginación política implica ponerlos en relación con nuevas y distintas formas de violencia e impunidad presentes. La vocación de encontrar *imágenes pese a todo* nos interpela en otras latitudes y contextos de violencia. Exige estar más dispuestos a reconocer y explorar el eco que establece el problema de representación de la Shoá con palabras e imágenes arrancadas a otros infiernos. Después de asumir los alcances de esta resonancia es posible cuestionar el viejo interdicto que lo aísla como un acontecimiento sin punto de relación o

incontrastable por decreto, sin caer en el riesgo de banalizar o establecer una comparación que sería obscena.

Por qué no pensar que la evolución de «la era del testigo» –inaugurada después de Auschwitz en palabras de Annette Wieviorka– nos convoca a extender la escucha y coimplicarnos a partir de la vulnerabilidad e interdependencia común. Uno puede conocer, sensibilizarse y encontrar un eco en experiencias pasadas para ampliar el juicio y ajustar cuentas con el tiempo presente. Entender ese *ir más lejos* como deuda implica trasladar y actualizar parte del fecundo debate sobre el mal y su representación que se dio después de Auschwitz, para tratar de aproximarse y esclarecer otros marcos de violencia extrema. Hablo de poner los ojos en el genocidio del pueblo selk'nam, Camboya, Ruanda, Guatemala, y toda una serie de masacres pasadas y recientes que no han tenido el foco del Holocausto.

La *política del testimonio* se aleja de la institucionalización de la memoria que tiende al monumento y la efeméride. Implica reconocer el poder testificar como una forma de acción política; el último recurso que tienen hoy en día miles de víctimas de violencia para exigir justicia, verdad y reparación en nuestras sociedades. El *sabes que debes hacerlo* ya no recae como peso muerto sobre las víctimas que no pueden no testificar, sino también en nosotros como destinatarios de su grito y su dolor. El ingente flujo de imágenes que acompaña la globalización nos convierte, asumámoslo o no, en testigos involuntarios. Pienso en los testimonios de migrantes que son abandonados a su suerte en el mar Mediterráneo a la vista de todos; en las mujeres que a lo largo de Latinoamérica denuncian cada día el acoso y la violencia feminicida de la que son sistemáticamente objeto; en el peligro que corren cientos de activistas al defender la tierra, el territorio y el medio ambiente en Colombia, Filipinas o Brasil.

Se trata, en suma, de pensar la política del testimonio como una condición de posibilidad para encarar la violencia contemporánea no solo en el sentido de hacer frente al problema, sino de poner rostro y lugar a las víctimas. En este sentido, por qué no hacer paráfrasis de Foucault y afirmar que ahí donde se ejerce la violencia y el abuso de poder hay siempre un testimonio dispuesto a aparecer y ejercer resistencia. La fuerza de esas palabras nace desde la propia contingencia y encuentra eco en la propia fragilidad de quien lo ve y escucha. En la capacidad de imaginar el dolor ajeno. Es precisamente la vulnerabilidad común la que vertebra el temblor que sentimos ante otras experiencias y le permite sobrevivir. Quien da testimonio intuye que la acción que no se traduce y relata en una historia se extingue; que hay palabras e imágenes que, al alcanzarnos y afectarnos, persisten.

El hecho de enfocarnos en el testimonio que nos sobrevive permite

rastrear y visibilizar toda una serie de contranarrativas y contraimágenes que son producidas a lo largo del planeta para exponer las violencias y asimetrías del poder bajo las nuevas formas de guerra y muerte. En el hecho de prestar atención a las nuevas palabras e imágenes pese a todo radica la posibilidad de relacionar o resignificar lo pensado tras la experiencia concentracionaria y, con ello, reconocer el impacto ético-político que juega –que sigue jugando– el narrar y poner en circulación experiencias desgarradoras.

En tiempos marcados por una ola neofascista y la tiranía de un algoritmo que conoce y prevé nuestros gustos y afinidades, es cada vez más difícil encontrarse y sensibilizarse con la perspectiva y el dolor de los *otros*. Asumir la desemejanza y el desacuerdo. De ahí la importancia de retomar la lección de imparcialidad y ambivalencia homérica.

Son incontables las víctimas que hoy en día devienen en testimonio ante la sorda injusticia. En su metamorfosis se han visto acompañados por toda una serie de escritores, artistas contemporáneos, dramaturgos, periodistas, documentalistas y defensores de los derechos humanos que se esfuerzan en tomarles la palabra. Ellos no solo asumen como propio el *sabes que debes hacerlo*, sino que confían en los alcances de la práctica narrativa y artística para dar visibilidad y hacer resonar el testimonio de hombres, mujeres y niños concretos. Intuyen que su daño expone o visibiliza violencias que son estructurales. Su palabra esclarece. No exagera Huberman cuando dice que esas historias de vida aparentemente minúsculas permiten iluminar, como luz de luciérnagas, las noches más largas. En plena oscuridad ese destello es suficiente para orientarse.

LA TERCERA PERSONA

Todo testimonio implica tomar posición. Lo que no es común es que el testigo, al ejercer ese poder decir, sea tan consciente del papel que juega la voz, el tipo de narrador y el lugar de enunciación en su afán por contar y hacer resonar su historia junto a otras. Pienso en Pilar Calveiro, una mujer que fue secuestrada por un comando de militares en una calle de Buenos Aires y permaneció desaparecida entre mayo de 1977 y octubre de 1978. Al dar su testimonio sobre los campos de concentración argentinos busca atravesar su propia experiencia, por definición individual y única, con la de otras víctimas: «Hablar junto a otras voces, las de sobrevivientes de distintos campos que prestaron sus testimonios, extraordinarios, coincidentes, divergentes, contradictorios.»[1]

Calveiro confía en reconstruir la persecución política que secundó al golpe de Estado que se produjo en Argentina en 1976, de la mano de

una memoria múltiple, densa, incluso discordante. A diferencia de otros supervivientes, renuncia a emplear la primera persona al evocar y narrar lo padecido. En *Desapariciones* se refiere a sí misma como «Pilar Calveiro: 362», esto es, con el número que le asignaron en el centro de tortura de la ESMA. El hecho de mantener la etiqueta administrada por los perpetradores podría parecer contrario a todo proceso de subjetivación. No es así, en la práctica esa distancia resulta una poderosa herramienta heurística para indagarse y empoderarse como testigo. Al narrar en tercera persona se sacude el lugar de víctima pasiva y desbordada de emociones que suele asignarse a los testigos supervivientes. Esos a los que se acorrala con micrófono y cámara en mano para que cuenten lo vivido porque *saben que deben hacerlo*.

Calveiro establece por sí misma las condiciones en las que ejercerá como testigo superviviente. Al leerla uno descubre que la tercera persona es un arma que favorece la agencia y emancipación por cuanto le permite hacerse cargo de su propia experiencia. Examina al tiempo que relata; ella es la que plantea las hipótesis, la que entremezcla su testimonio con otros afectados, la que enmarca y da vuelo a esas experiencias subjetivas con un análisis político y social.

Al descartar la primera persona nos revela hasta qué punto el testimonio necesita del otro. Queda claro que buena parte de su carrera académica ha girado en torno al estudio de la violencia política y el uso de la memoria: en su ejercicio crítico no solo se disecciona a sí misma, sino que tiene muy presente a los supervivientes de los campos nazis y la obra de teóricos imprescindibles para pensar el terror y el cerco político del cuerpo como Hannah Arendt o Michel Foucault.

De alguna forma, ese vínculo íntimo con otros supervivientes y autores de referencia le permite evitar la soledad del testigo y caer en la revictimización de la que suelen ser objeto. Leerla es asistir a un diálogo transversal. Este eco constante refleja hasta qué punto reclama el derecho de ser ella misma la primera en analizar y poner en relación lo que relata. Calveiro expropia el derecho que podría asignarse *otro tercero* para trabajar histórica o jurídicamente con su recuerdo y su palabra. No rehúye la posibilidad de contrastar y expandir –esa vocación de llevar más lejos– su testimonio con otras experiencias concentracionarias. De ahí, por ejemplo, que no tenga reparo en vincular y calificar el fenómeno de la desaparición forzada en América Latina «tan distante pero también tan próxima de Auschwitz».[1]

Como otros testigos, Calveiro da cuenta de lo vivido para conjurar la repetición del horror. Lo que cambia es el método; su testimonio intenta contener la impronta afectiva para que esa carga no llegue a escamotear su potencia epistemológica, ética y política. En este

sentido, la narración que articula en torno a la desaparición forzada en Argentina escapa al lamento que despolitiza. La tercera persona permite que la presencia de la narradora-testigo se atenúe o difumine; quien toma la voz es una académica exiliada en México que años después trabaja con la violencia experimentada para pensar una lógica de control y dominación que instrumentó el terror a través del ritual del suplicio y la arbitrariedad para determinar la vida y la muerte.

Uno se estremece con el rigor y la fortaleza para examinar sucesos que ella vivó en carne propia. Lejos de la burocratización de la memoria, atribuye a la figura del superviviente un lugar de gozne o puente; su compromiso es con los muertos y con los vivos. Quien atestigua es una mujer que esfumaron en el espacio público; Calveiro reaparece para dar cuenta específica de la administración y forma de control de los cuerpos en los campos de concentración argentinos. Su testimonio bascula entre lo vivido y un análisis del poder disciplinario que recuerda mucho a Foucault. Lejos de caer en la tentación natural de personificar el daño –nada más singular que sentir el dolor y la ofensa–, inscribe su experiencia como parte de una estructura punitiva que tenía como fin torturar los cuerpos, diseminar el terror y exterminar la disidencia política.

El eco que tiene toda esta conceptualización del poder desaparecedor con algunos ejercicios clásicos sobre la experiencia totalitaria salta a la vista. Calveiro confía en poner en relación una serie de testimonios para atentar contra el andamiaje de un régimen criminal que hizo del campo de concentración su principal dispositivo de control y represión política. De ahí que, como en *Vigilar y castigar* de Foucault, ponga en el centro de su análisis la descripción detallada de una serie de técnicas y prácticas con las que se torturaban y disciplinaban los cuerpos de los presos: los detenidos estaban siempre encapuchados, acostados, en silencio; sufrían descargas, golpes, asfixia, ataques con perros; eran forzados a presenciar el castigo de los otros prisioneros, a pelear entre sí o exhibirse desnudos.

La forma de resistir a ese «poder desaparecedor» era, como en otros casos de aniquilación, el deseo de salir vivo para dar testimonio del horror. Tras experimentar el tormento de los campos de concentración argentinos, Calveiro documenta cómo nació entre los presos una pulsión irrefrenable por convertirse en testigo que bien podría haber firmado Primo Levi: «Los supervivientes hablan de manera recurrente de una obsesión: estando dentro del campo una de las ideas más fuertes era que alguien debía salir con vida; alguien debía sobrevivir para testimoniar y contar; alguien debía construir la memoria en los campos de concentración.»[1]

Ahora bien, al contrario que Levi, rechaza la distinción que enaltece a ciertas víctimas sobre otras. Entiende que la lógica de los campos de

concentración no puede explicarse con parámetros de buena o mala conducta: «sobrevivieron los mejores y murieron los mejores; sobrevivieron los peores y murieron los peores». En este sentido, no oculta demasiado su irritación por el hecho de que se suela mirar con sospecha y recelo a los desaparecidos que, como es su caso, reaparecieron; que se infiera que su supervivencia se explique por cierto tipo de colaboración con los captores; que se les pida constantemente explicaciones de por qué están vivos, justo ellos, entre tantos muertos.

Su análisis rehúye lecturas binarias y nos acerca a la complejidad de lo humano. Pienso, por ejemplo, en cómo revela el papel que jugó entre los presos el sentido del humor. Y es que aun en las situaciones más trágicas o comprometedoras emergía la risa como un acto de resistencia y empoderamiento que les permitía perder el miedo a sus captores. Al burlarse o engañar a sus verdugos reafirmaban su vida y humanidad en el encierro, lo que equilibraba un poco la relación de poder en ese infierno.

También es particularmente revelador cómo expone las fisuras del dispositivo de desaparición y tormento: «en la Argentina de 1976, nadie podía aducir desconocimiento». Aquello era parte de una política de desaparición que tenía a la sociedad argentina como el principal destinatario de su mensaje aterrador. En suma, ella era «la primera prisionera».

El hecho de testificar en tercera persona le permite exigir a su sociedad la franqueza y distancia crítica que se aplica a ella misma; una sociedad que se vio orillada a guardar silencio mientras se acumulaban cifras de muertos y desaparecidos. Entre otras cosas, Calveiro recuerda que la dictadura militar en Argentina no echó mano de grandes instalaciones para instrumentar la desaparición y el cerco político de los cuerpos; a través de una serie de testimonios de víctimas insiste en que muchos de los secuestros se dieron en plena calle y que muchos vecinos presenciaron los traslados y escuchaban los gritos que provenían de los «quirófanos» instalados en sótanos y altillos de los centros de detención clandestinos.

En definitiva, el ejercicio heterodoxo de Calveiro es un llamado a asumir que en la sociedad argentina, como en los campos de concentración, «no existieron héroes ni inocentes». Es por esta misma razón que no tiene ningún sentido asumir un papel heroico o victimista o convertir a los perpetradores en monstruos de película: «... los desaparecedores eran personas como nosotros: hombres medios, pequeños burócratas crueles de una clase media en una sociedad de clase media. Ese es el drama. Toda la sociedad fue víctima y victimaria; toda la sociedad padeció y, a su vez, tiene, por lo menos, alguna responsabilidad».[1]

Tras la caída de los gobiernos militares, el testimonio de los supervivientes fue clave para denunciar y deslindar responsabilidades de asesinatos y desapariciones de los que se trató de destruir toda evidencia. Más allá de las implicaciones jurídicas, no deja de ser significativo cómo esa sociedad que padeció todo aquello y al mismo tiempo «sabía, ya era parte de la misma trama»,[2] se mostrara de golpe tan ávida por consumir una serie de memorias y fotografías que revelaban el horror perpetrado en los campos de concentración. Mientras, las madres y abuelas –ese grupo de mujeres que tiempo antes plantaron cara al miedo que inmoviliza– veían multiplicar sus voces hasta hacer de la plaza pública un espacio de aparición.

POEMAS EN TAZAS

Tras los atentados del 11 de septiembre de 2001, la tortura formó parte de la misión civilizadora estadounidense. Primero fueron las fotos de presos vejados y humillados en la cárcel de Abu Ghraib, luego los cientos de sospechosos de terrorismo que terminaron capturados y encerrados sin cargos en la cárcel militar de Guantánamo. Junto a las imágenes de esos musulmanes vestidos de naranja y encadenados al aire libre, no tardaron en salir a la luz pública una serie de testimonios sobre la tortura física y psicológica a la que fueron sometidos por parte del ejército estadounidense; privación del sueño, incomunicación, cambios brutales de temperatura, humillaciones y acoso sexual formaron parte de una política de venganza que violó sistemáticamente los acuerdos internacionales.

En 2007 llegaron a nuestras manos veintidós poemas escritos por presos de Guantánamo, la mayoría eran creadores primerizos que escribieron aquellos versos para «dejar patente su sufrimiento». Encontraron en la práctica poética una forma de «mantener la cordura» y «preservar su humanidad» en el interior de una base militar en la que estaban retenidos indefinidamente sin juicio. En ese hoyo negro, la poesía representó un acto de resistencia.

La improbabilidad de que la palabra retornara y sobreviviera a Guantánamo exige ser narrada. Esos hombres escribieron los poemas mientras estaban aislados e incomunicados en pequeñas celdas. No tenían acceso a bolígrafos ni papel, pero la necesidad de poner por escrito lo que experimentaban hizo que un buen día guardaran clandestinamente las tazas de poliestireno que les repartían en la comida y cena. Ese material suave, paradójicamente ideado para que no pudiera ser empleado como arma, les permitió marcar las letras con la ayuda de piedras pequeñas. También usaron pasta de dientes para delinear esos versos que luego fueron pasando de celda en celda en secreto.

Los «poemas en tazas» eran por naturaleza breves y efímeros; dos o tres líneas destinadas a desaparecer. Su única ambición era poder alcanzar a sus compañeros de encierro. Al final del día, las tazas eran recolectadas y tiradas a la basura por los guardias. Los soldados no tardaron en descubrir e impedir aquellos trazos, pero pasado un tiempo les facilitaron papel y tinta, con lo que pudieron ampliar y conservar sus versos. Fue entonces cuando llegó a las manos del abogado Marc Falkoff un poema escrito por Alí Abdulrahman. Poco después, otro de los presos que defendía le compartió un poema similar. El dolor y las vejaciones a que aludían aquellos versos le llevaron a ponerse en contacto con otros abogados. Estos colegas confirmaron su sospecha; Guantánamo estaba repleto de poetas aficionados que escribían sobre su tormento.

La mayoría de los poemas escritos en esa prisión de alta seguridad han sido destruidos o confiscados. El argumento esgrimido por el Pentágono para censurarlos recuerda al libro X de la *República* de Platón: la poesía representa «un riesgo especial» para la seguridad del Estado debido a su «contenido y formato». Desaparecen esos trozos de papel porque no tienen antídoto contra su veneno. A la fecha, las autoridades estadounidenses aducen que estos versos en árabe pueden contener códigos secretos capaces de producir un efecto indeseado sobre la comunidad musulmana. Ese temor explica que a la fecha los poemas que han sido publicados solo puedan encontrarse traducidos. También que a los editores del libro se les negaran los medios y espacios apropiados para poder encargar una buena traducción del árabe al inglés.

Algo de estos testimonios supervivientes recuerda a la vocación por dejar testimonio de los prisioneros de los campos de concentración nazis y los gulags. Como en esos casos, uno asume la deuda por prestar atención a palabras clandestinas que revelan la violencia padecida en centros de los que prácticamente no hay imagen. Pienso en un poema de Sami al-Haj, un antiguo corresponsal de Al-Jazeera que fue torturado en las cárceles estadounidenses de Bagram y Kandahar antes de ser trasladado a Guantánamo. Ahí escribió:

> He sentido la humillación de los grilletes.
> ¿Cómo puedo crear versos? ¿Cómo puedo escribir?
> Después de los grilletes y las noches y el dolor y las lágrimas,
> ¿cómo puedo escribir poesía?
> Mi corazón es como un mar bravo, agitado por la angustia,
> frenético por la pasión.
> Estoy cautivo, pero mis captores son los criminales.
> Me sobrecoge la aprensión.[1]

En estos versos resuena claramente la sentencia de Adorno sobre la

imposibilidad de escribir poesía después de Auschwitz. No parece casual. Más allá de especular con la intención del autor, el eco de *cómo escribir poesía* aparece y se resignifica bajo el tormento de los encadenados y torturados de esa prisión militar. Sospecha que la potencia poética permite expresar mejor la profunda contradicción que representa escuchar a un hombre que, al mismo tiempo que es tratado como un animal, se expresa a través del género que representa la forma más alta del lenguaje. Frente a nosotros un cuerpo maltrecho y aterrorizado respeta la métrica y alude a esa tradición de pensamiento que ha explorado el problema de representar el mal. Un gesto que le permite confrontarnos con la barbarie de los civilizados y revertir los papeles entre víctimas y verdugos.

Esta potencia sensible separa los *Poemas desde Guantánamo* de otros muchos testimonios de tortura que han sido expuestos en crónicas, reportajes de investigación y documentales en los últimos años. Los hombres que escriben esos poemas llevan meses encadenados, torturados, incomunicados. Ese *pathos* del dolor lo inunda todo. Al leerlos uno reconoce las torsiones que son propias de quien padece ansiedad y depresión. Son hombres que habitan un presente continuo y están cerca de perder la cordura por la desorientación del encierro y el no ver en el horizonte la posibilidad de acceder a un juicio. Estamos ante presos que, como tantos otros, buscan a su dios en el patíbulo.

Uno de los aciertos del editor fue que cada poema estuviera antecedido por una pequeña semblanza del autor. Ese apunte biográfico permite humanizar a nuestros ojos a esos presuntos criminales hasta ver en algunos de ellos a víctimas que vieron su vida trastocada por una detención arbitraria. Dos apuntes biográficos:

> Moazzam Begg es un británico que fue detenido en Pakistán y pasó tres años en Guantánamo. Durante su encierro, recibió una carta de su hija de siete años que fue censurada. Después de ello escribió «Volveré al hogar», en esos versos narra que se dedica a la poesía porque «quizá con cariño alguien la reciba». En 2005, fue liberado sin ningún cargo. Al regresar por fin a casa, su hija recordaba las palabras que habían sido tachadas de su poema: «Un, dos, tres, cuatro, cinco, / cogí un pez que daba brincos / seis, siete, ocho, nueve, diez, / y entonces lo solté otra vez.» Poco tiempo después, Begg escribió unas memorias sobre su paso en Guantánamo, Bagram y Kandahar.
>
> Sheikh Abdur Rahim Muslim Dost es un poeta y ensayista arabista que fue arrestado en 2001. En los casi tres años que pasó recluido en Guantánamo, Dost asegura haber compuesto miles de versos que fueron confiscados por los soldados. Uno de ellos parece explicar su motivo: «Es natural que el hombre se cobije en la invención y en la creación en épocas de dolor.» Al salir liberado en 2005, intentó que sus poemas le fueran devueltos. No tuvo éxito. Luego publicó un libro testimonial sobre su experiencia en Guantánamo junto a su hermano –también detenido– y acabó siendo arrestado por los servicios secretos paquistaníes. Desde entonces está desaparecido.

No sabemos si esos hombres que extrañan cuidar a sus hijos o estar en casa con sus esposas y padres son inocentes. Lo que sí sabemos es que su dolor, rabia e ironía los aproximan a eso que somos. Lo sabemos porque su fragilidad y vulnerabilidad resuena en nuestros cuerpos. En todo caso, lo que hace extraordinarios estos poemas no es su calidad; uno podría decir que estos versos han sobrevivido incluso al poco talento u oficio de sus autores. Como en tantas antologías son claramente irregulares, algunos son muestras del fervor religioso de hombres desolados –aun así muy lejos del tono de un panfleto yihadista como a algunos les gustaría hacer ver–, otros constituyen más una denuncia explícita del tormento físico y mental al que los someten sus captores.

Es significativo que en la mayoría de los versos están presentes los grilletes, las esposas, las rejas, el insomnio, las costillas rotas, la falta de atención médica, el aislamiento, las noches largas y ansiosas. A pesar de las limitaciones, la censura y la destrucción sistemática por parte de la policía militar; a pesar de los escollos para traducirlos y editarlos tenemos veintidós poemas arrancados a Guantánamo. La sola improbabilidad de que hayan llegado a nuestras manos exige descifrarlos y circularlos. Corresponder al esfuerzo de esos presos por hacer que esas palabras llegaran lejos y persistieran para revelar la tortura de la que son objeto por parte del ejército estadounidense. La pobreza estilística de esos poemas aficionados palidece ante la propia sospecha de que la supervivencia de su testimonio pende del poder afectarnos y asumirnos como destinatarios improbables. Lo dice mejor Judith Butler:

> ¿Qué nos cuentan estos poemas acerca de la vulnerabilidad y la capacidad de supervivencia? Sin duda, interrogan los tipos de expresión posibles en los límites del dolor, la humillación, la añoranza y la rabia. Las palabras están grabadas en tazas, escritas en papeles, garabateadas en una superficie, en un esfuerzo por dejar una marca, una huella, de un ser vivo; un signo formado por un cuerpo, un signo que transporta la vida del cuerpo. Y si lo que le ocurre a un cuerpo no puede sobrevivir, las palabras sí pueden sobrevivir para contarlo. Es también una poesía como prueba y como súplica, una poesía en la que cada palabra está destinada al otro.[1]

Estos presos torturados ejercen la poesía para persistir y alcanzarnos. Son imágenes que afectan. Ahí radica la singularidad de estas palabras arrancadas a Guantánamo; uno se pregunta en qué momento decidieron que solo el arte podía dar cuenta de su tormento y humillación. Estamos frente al gesto sutil y poderoso de quien asume que las palabras llanas no alcanzan para explicar lo padecido. Que el dolor y desasosiego es territorio de metáforas. Su ejercicio encontró eco y respuesta en la propia sociedad estadounidense; un grupo de

abogados, académicos, estudiantes de derecho, traductores y defensores de los derechos humanos estadounidenses trabajó voluntariamente junto al abogado-editor para que esta antología pudiera salir a la luz. Parte del objetivo era dejar patente la humanidad de estas personas que han sido «vilipendiadas por el gobierno de Estados Unidos».[1]

No es casual que Marc Falkoff haya decidido rastrear y publicar los poemas carcelarios justo cuando se discutía internacionalmente garantizar unas audiencias justas y extender las protecciones jurídicas de las convenciones de Ginebra a los detenidos de Guantánamo. La antología era parte de la apuesta de este abogado por visibilizar la violación de los derechos humanos de sus defendidos. A la fecha, el gobierno de Estados Unidos se ha negado a cerrar ese centro de reclusión que en la práctica ha institucionalizado el secuestro, la desaparición forzada y la tortura so pretexto de la lucha antiterrorista. Algunos de los poetas continúan presos. La información sobre los abusos ahí cometidos continúa clasificada, forma parte de una estrategia por mantener al margen de la opinión pública las prácticas ilegales de Guantánamo y otros centros de detención ocultos de la CIA. Nada está más lejos de su interés que sepamos quién dio la orden y cómo fueron torturados esos hombres que se arriesgaron para hacernos llegar un testimonio privilegiado sobre la violencia concentracionaria del siglo XXI.

7. MÉXICO FORENSE

EL GESTO DEL POETA

El 1 de diciembre de 2006, Felipe Calderón fue investido como presidente de México. La ceremonia de toma de protesta en el Congreso fue un esperpento; duró cinco minutos y se puso él mismo la banda presidencial en medio de rechiflas, empujones e insultos por parte de la oposición. Había prisa por finiquitar aquel acto ante la tensión social que se vivía por un resultado electoral altamente cuestionado.

Ante ese clima, Calderón no tardó en apoyarse en el ejército y dar un golpe sobre la mesa para empezar a legitimarse. El 11 de diciembre, ordenó desplegar más de cinco mil soldados en Michoacán, su estado natal, con el supuesto fin de ubicar y desmantelar puntos de tráfico de drogas. Esta operación fue el inicio de una estrategia de seguridad que militarizó buena parte del territorio nacional. La sociedad mexicana fue testigo de cómo las fuerzas armadas salían de los cuarteles para hacer funciones policiales para las que no estaban preparadas. La «guerra contra el narcotráfico» empezó a enunciarse mientras en la calle los combates se extendían por varios estados del norte del país. Constantes enfrentamientos sometían a ciudades y poblados enteros, pronto las cifras de muertos se asemejaron a las de una guerra civil.

Calderón había conseguido trasladar el foco de atención por medio del fuego. La narrativa bélica del Estado giraba en torno a la construcción y ficcionalización de un enemigo que debía ser aniquilado a toda costa. La militarización del país, una estrategia inédita en México, exigía el correlato de una amenaza también excepcional. Aquel despliegue se enmarcó como la defensa de la sociedad ante enemigos internos, difusos, desalmados. De ahí que la violencia extraordinariamente expresiva de los grupos criminales engrasara las ruedas de una maquinaria estatal concentrada en expandir y magnificar el miedo entre la población con tal de legitimar su propia violencia excepcional. No hay que pasar por alto que a la brutalidad de los grupos criminales se sumó paralelamente una cascada de denuncias a las fuerzas armadas por tortura, secuestros y ejecuciones extrajudiciales.

La militarización del país, que en la práctica terminó por establecer y estandarizar un estado de excepción no declarado, ha tenido consecuencias sociales devastadoras. La estrategia de seguridad de

Calderón no solo fue ineficaz contra el crimen organizado, sino que terminó por exponer a la muerte a grandes sectores de la población civil. El resultado fue que una sociedad que no había votado para ver a los militares patrullando por las calles se vio envuelta en una crisis sin precedentes de violencia y violación de los derechos humanos.

El 28 de marzo de 2011, Juan Francisco Sicilia, hijo del poeta Javier Sicilia, fue asesinado en el estado de Morelos cuando se encontraba en compañía de un grupo de amigos. Este episodio devino el catalizador de la indignación social que vivía México por el incremento de la violencia desde el inicio de la guerra al narcotráfico. Una sociedad herida escuchó con atención el lamento de un poeta roto; Sicilia escribía el último poema de su vida en honor a su hijo: «El mundo ya no es digno de la palabra / Es mi último poema / No puedo escribir más poesía... / La poesía ya no existe en mí.»

Imposibilitado por la barbarie, ese poeta decide hablar con su mutismo. Sin embargo, en aquel contexto de violencia radical que atravesaba México en 2011, el silencio del poeta no acompañó el sentimiento del padre; Javier Sicilia irrumpió en la escena pública para exponer su dolor y su hartazgo. Cinco días después del asesinato de su hijo, mostró el poder político que puede llegar a tener un duelo público. Lo hizo a través de una carta abierta dirigida a políticos y narcotraficantes. En ella, a la vista de todos, Sicilia señalaba con el dedo a los protagonistas de la guerra y les espetaba su dolor e indignación:

> Para ese dolor no hay palabras –solo la poesía puede acercarse un poco a él, y ustedes no saben de poesía–. Lo que hoy quiero decirles desde esas vidas mutiladas, desde ese dolor que carece de nombre porque es fruto de lo que no pertenece a la naturaleza –la muerte de un hijo es siempre antinatural y por ello carece de nombre: entonces no se es huérfano ni viudo, se es simple y dolorosamente nada–, desde esas vidas mutiladas, repito, desde ese sufrimiento, desde la indignación que esas muertes han provocado, es simplemente que estamos hasta la madre.[1]

Sicilia hablaba en plural a los que controlan los cuerpos: aquel dolor no era impotente, resonaba con el miedo y la vulnerabilidad de una sociedad en estado de shock. Como insiste Judith Butler, el sentimiento de duelo acostumbra a vincularse con lo privado, con lo incomunicable, con el repliegue, pero también nos revela nuestra vulnerabilidad y dependencia mutua. En México sucedía esto. La sociedad mostró su condolencia de forma inmediata. Quizá se debió a la propia ambivalencia de su figura: nos encontrábamos ante un poeta enmudecido y, a la vez, ante un padre que clamaba públicamente su dolor. El gesto del poeta-que-calla-padre-que-grita encontró eco en una

sociedad que sentía aquella ausencia y rabia como propias.

Con el paso de los años, se suele pasar por alto hasta qué punto el testimonio de la pérdida y el daño ha jugado un papel clave para conmover a la ciudadanía ante la explosión de la violencia criminal y estatal. Y es que Sicilia no era el primer caso de un familiar que expone su dolor y duelo públicamente; pienso en cómo Marisela Escobedo dio a conocer la historia de impunidad tras el feminicidio de su hija Rubí; después de que las autoridades absolvieron al tipo que asesinó y torturó a esa joven de dieciséis años, esa mujer de Ciudad Juárez ejerció de detective para volver a localizarlo y caminó cientos de kilómetros por las carreteras del país con rumbo a la capital con la foto de Rubí a cuestas. Esa madre devino en activista para exigir justicia a un Estado omiso y corrupto que tampoco cuidó su cuerpo y su vida; en diciembre de 2010 Marisela fue asesinada mientras pernoctaba y colocaba unos carteles frente al mismísimo Palacio de Gobierno de Chihuahua.

La fuerza y el lamento público de Escobedo canalizaron el desasosiego y la indignación de todos aquellos que compartían su exigencia de justicia. El horror se acumulaba. Pienso en Didi-Huberman: «Antes incluso de afirmarse como actos o como acciones, los levantamientos surgen de gestos: formas corporales.»[1] Unos meses después del asesinato de Marisela, el caso de Sicilia indignó y movilizó a un país paralizado por la espectacularidad de la violencia de los narcotraficantes y la expansión de un estado de excepción sin precedentes. En cuestión de días, las vigilias y ofrendas levantadas en Cuernavaca dieron paso a marchas espontáneas e improvisadas. Pronto aquella protesta social tomó cuerpo en el Movimiento por la Paz con Justicia y Dignidad (MPJD). Un frente que, desde entonces, ha sido encabezado por el mismo Sicilia.

La expresividad de ese activismo se contrapuso enseguida a la violencia brutalmente explícita del crimen organizado y la incompetencia de un Estado rebasado y corrupto. En 2011, se organizaron las «caravanas por la paz»; con lo que ya no solo se trataba de visibilizar el daño, sino de activar la potencia del encuentro a partir de la desafección. Lejos de inmovilizarse frente al terror inducido por la guerra contra el narcotráfico, las víctimas y sus deudos aparecieron en el espacio público. Pocos años después de que Marisela Escobedo hubiera cruzado el país, acompañada de un puñado de familiares, eran ya miles quienes ponían el cuerpo y poblaban las carreteras. Caminaban en tiempos en que las cabezas decapitadas, los colgados y mutilados amanecían también, día tras día, en las calles y plazas: «Después de tantos crímenes soportados, cuando el cuerpo destrozado de mi hijo y de sus amigos ha hecho movilizarse de nuevo a la ciudadanía y a los medios, debemos hablar con nuestros cuerpos,

con nuestro caminar.»[1]

El país fue testigo de cómo esas caravanas «de la consolación» entraban en sus ciudades. Por aquellos días, la poesía se alzaba e imponía sobre el murmullo de miles de personas que llenaban el zócalo de la Ciudad de México para convocar y hacer presentes a los ausentes: «Allá vienen / los descabezados, / los mancos, / los descuartizados, / a los que les partieron el coxis, / a los que les aplastaron la cabeza. [...] Allá vienen / los muertos tan solitos, tan mudos, tan nuestros / engarzados bajo el cielo enorme del Anáhuac, / caminan, / se arrastran con su cuenco de horror entre las manos, / su espeluznante ternura. / Se llaman / rostros, cadáveres, occisos, / se llaman / los muertos a los que las madres no se cansan de esperar, / los muertos a los que hijos no se cansan de esperar...»[1] Solo cuando callaban los poetas subían las víctimas y sus familiares al templete. La plaza escuchaba, de primera mano, su testimonio. Por horas.

Cinco años después del asesinato de su hijo y de constituir el Movimiento por la Paz, Javier Sicilia sintió la necesidad de dejar su testimonio por escrito. Esperaba que evocar y reunir los fragmentos de aquellos «largos y dolorosos años» sirviera para sanar o rehacer «un ser mutilado». En el fondo, *El deshabitado* es el estremecedor ejercicio de un hombre que devino testigo a su pesar: «Mis sufrimientos, mis pasiones, mis percepciones sobre lo real, solo a mí me pertenecen. Son, dice Lanza del Vasto, propiedad de la persona y solo a ella deben de perturbar. Hay, sin embargo, experiencias tan brutales, "golpes –poetiza César Vallejo– como del odio de Dios", que obligan a escribir sobre ellos...»[2]

Al leer el testimonio del poeta-que-calla-padre-que-grita, uno no puede sino preguntarse qué había pasado en esos cinco años para que la mudez ante un mundo de muerte y profanación se haya convertido en ese *verse obligado* a evocar ese golpe. Y se entiende que *El deshabitado* transite en los lindes de la novela sin ficción y esté narrada en tercera persona; ese recurso le permite a Sicilia tomar distancia de su propia acción y dolor. De la mano de Vallejo descubre que no tiene más remedio que dar testimonio del horror y el vacío para restituir una palabra cortada, humillada, negada. Sicilia da su palabra en un país donde amplios sectores de la población se ven sobreexpuestos a la violencia y sacrificados por un modelo económico que los desecha. No hace poesía. Y es que al testimoniar no rompe ese conocido voto de silencio; insiste en que a la poesía la guarda y la respeta como quien anda «buscando a los desaparecidos para resguardarlos».[1]

UN PAÍS DE FOSAS

A Michel Foucault le bastaron los miércoles de su curso de 1976

para revolucionar la forma en que la teoría política había concebido la guerra, el poder y la política. Cada semana, el auditorio del Collège de France se colapsaba para escuchar los avances de una investigación que pretendía analizar las relaciones de poder y dominación tras la experiencia del totalitarismo nazi y soviético. En la última sesión de aquel curso, Foucault planteó por primera vez el surgimiento del «biopoder» y cómo terminó de inscribirse el racismo en los mecanismos del Estado. Como es conocido, la biopolítica pone en marcha una serie de mecanismos de regulación que ya no están ligados al cuerpo individual, como caracterizaba a los mecanismos disciplinarios, sino a la población en cuanto especie: estimular la natalidad, bajar la morbilidad, posponer la muerte. Al administrar la vida, el viejo derecho soberano de *hacer morir* o *dejar vivir* es reemplazado por el poder de *hacer vivir* o *dejar morir*.[1]

Si algo revela la noción de biopolítica es hasta qué punto el *dejar morir* de los Estados contemporáneos está ligado al racismo. Y es que cuando Foucault habla de «dar muerte» no se refiere únicamente al *asesinato directo*, sino también a toda una serie de acciones que pueden ser consideradas como *asesinato indirecto*. De ahí la forma en que el poder segrega y sobreexpone a ciertos sujetos que enmarca como peligrosos para la propia conservación y supervivencia del cuerpo social. Basta con ver el hacinamiento de niños migrantes en Estados Unidos durante la pandemia. La fragmentación y la jerarquización entre una población que se protege frente a otra que se sacrifica o se pone en riesgo deliberadamente revelan hasta qué punto el poder toma a su cargo el corte entre lo que debe vivir y lo que debe morir; un mecanismo de exclusión que es propio y característico del racismo.[2]

Más de veinticinco años después de ese célebre curso de Foucault, Achille Mbembe publica *Necropolítica*, un ensayo que parecía escrito y destinado a leerse en México. Parte de una premisa: la noción de «biopoder» ya es insuficiente para comprender que, hoy día, la expresión última de la soberanía ha mutado y reside en la capacidad de decidir *quién puede vivir* y *quién debe morir*. De ahí que su apuesta teórica radica en actualizar dicha noción de biopoder a la luz de la extensión y generalización del estado de excepción tras los ataques a las Torres Gemelas. Este giro a lo *necro* implica trasladar el foco de análisis: si algo caracteriza el poder hoy en día es la forma en que este controla, regula y administra la muerte.[3]

Mbembe no podía sospechar que un texto que había escrito para enmarcar la guerra contra el terrorismo lanzada por el gobierno estadounidense, así como la vigencia de prácticas coloniales en el continente africano, terminaría por tener tanto eco en México. Un país en el que la violencia subjetiva más expresiva y aterradora se entrecruza con la sistémica; un país en el que los cadáveres empezaron

a acumularse impunemente en los años noventa del siglo pasado bajo el reino y consolidación del programa neoliberal.

Confieso que la primera vez que leí *Necropolítica* pensé en Roberto Bolaño. A la fecha no deja de sorprenderme que ese texto de Mbembe aparecido en 2003 –precisamente el año en que murió el novelista chileno más mexicano– fuera escrito paralelamente a la monumental *2666*. Por entonces, el gobierno no había declarado todavía la guerra contra el narcotráfico y el foco de la atención nacional e internacional sobre la violencia se posaba en Ciudad Juárez.

En «La parte de los crímenes», la más extensa de todas las que comprenden esa novela, Roberto Bolaño narra con una minuciosidad y crudeza entonces inéditas una serie de feminicidios perpetrados en ese *alter ego* denominado Santa Teresa. Buena parte de la apuesta poética de *2666* pasa por poner en el centro de nuestra atención la muerte y la descomposición de un sistema que produce cadáveres. Es difícil olvidar la náusea que se experimenta al leer ese cúmulo interminable de mujeres estranguladas, golpeadas, cortadas:

> El siete de octubre fue hallado a treinta metros de las vías del tren, en unos matorrales lindantes con unos campos de béisbol, el cuerpo de una mujer comprendida entre los catorce y los diecisiete años. El cuerpo presentaba señales claras de tortura, con múltiples hematomas en brazos, tórax y piernas, así como heridas punzantes de arma blanca [...], ninguna de las cuales, sin embargo, dañó o penetró ningún órgano vital. La víctima carecía de papeles que facilitaran su identificación.[1]

En la actualidad, creo que esas líneas crudas y violentísimas marcaron el referente para narrar el horror de las guerras actuales. Bolaño se comprometió a describir y amplificar, con toda la potencia de la literatura, los pormenores corporales del daño. Su brutalidad. Tras la crudeza de su prosa opera una ética que permite revelar la forma en que el poder contemporáneo ejerce y administra la muerte. Esa guerra silenciosa que significativamente se ceba en los cuerpos de las mujeres, de los migrantes, de los que habitan la frontera y maquilan para el capitalismo más depredador. El lector es obligado a reconocer la vulnerabilidad y a enfrentarse a cientos de cadáveres de chicas que aparecen en descampados y calles, vertederos de basura o edificios en construcción. A cuerpos heridos, mutilados.

La repetición es un recurso de la estrategia y el dispositivo narrativos. Emulando la forma forense, Bolaño describe y yuxtapone cientos de crímenes cometidos impunemente en esa ciudad fronteriza que produce muertos. Como parte del proceso de documentación de esa novela, Bolaño recurrió a fichas policiales y a testimonios recabados por periodistas como Sergio González Rodríguez; un autor que fue secuestrado y torturado por realizar la investigación de *Huesos*

en el desierto sobre los feminicidios de Ciudad Juárez y terminó siendo protagonista de la novela de Bolaño.

No hay tregua en *2666*. Aquí, los actos y heridas de guerra no gravitan en torno a héroes uniformados de dos naciones que disputan una frontera sino alrededor de trabajadoras precarias que aparecen en el borde de un camino con el pecho amputado. Bolaño describe la violencia que somete a los que no tienen parte y, con ello, nos obliga a prestar atención a las vidas y expectativas que no se protegen y que se interrumpen sin más. En su proyecto literario cada muerte se cuenta con esmero, cada cuerpo importa y nos hace preguntarnos por cada nombre y apellido. También por sus expectativas; uno se estremece con un billete de autobús que nunca se usó; el plan de cortarse el pelo; el proyecto de juntar dinero para reunirse con la familia. Futuros que ya no ocurrieron.

A consecuencia de este tratamiento, experimentamos con horror cómo la repetición y la acumulación de los cuerpos termina por hacernos normalizar la violencia. De ahí que no sea exagerado afirmar que la narrativa de Bolaño abrió, por lo menos en México, el camino para registrar trágicamente los excesos de un modelo neoliberal cuya lógica rapaz incluye sacrificar y amontonar cuerpos, para evitar que esas vidas no cuidadas devengan en cifras y pasemos página sin lograr afectarnos. El control y abuso de los cuerpos de las mujeres en Ciudad Juárez que captó la atención mundial en los años noventa se extendió en poco tiempo al resto del país; hoy son once los feminicidios que se cometen al día. Desde *2666*, la descripción del cuerpo herido, roto y desaparecido está en el centro de contranarrativas que buscan narrar el horror sin deshonrar a las víctimas.

Las guerras han mutado. No se equivoca Achille Mbembe: el objetivo absoluto de lo político se ha convertido en asesinar al enemigo. Es evidente que en la actualidad ya no se movilizan soldados para oponerlos a otros soldados; por el contrario, en muchas partes del planeta es cada vez más frecuente encontrar guerras en las que los soldados se oponen a los civiles. Comprender este desplazamiento resulta clave en un contexto bélico como el que vive México desde 2006, donde los grupos criminales se han convertido en el objetivo mayoritario de las fuerzas armadas. Esos sujetos se muestran significativamente difusos, nómadas o espectrales. Son un enemigo que se presta sospechosamente bien a devenir ficción.[1]

A partir de la llamada «guerra contra el narcotráfico», México es un claro ejemplo de cómo amplios sectores de la población viven bajo el control y la amenaza de lo que Mbembe –retomando a Deleuze y Guattari– llama «máquinas de guerra»: milicias urbanas, ejércitos

privados y señores locales que expropian y desarrollan funciones que antes monopolizaba el Estado: cobrar impuestos, ejercer la violencia o matar. La impunidad con la que extienden el terror hace pensar que la administración de la muerte ha sido una función más que ha sido privatizada o desestatizada de forma macabra bajo el programa de adelgazamiento neoliberal. Quizá Mbembe piense en ello cuando insiste en lo que considera una característica clave de las guerras actuales: «Cada vez más a menudo, la guerra no se da entre los ejércitos de dos estados soberanos sino entre grupos armados que actúan bajo la máscara del Estado contra grupos armados sin Estado, pero que controlan territorios bien delimitados.»2

De alguna forma, la noción de *necropolítica* ha permitido a parte de la comunidad intelectual y artística mexicana enmarcar y enfrentarse a una política de Estado que se ha caracterizado por sobreexponer a amplios sectores del país a la muerte. La militarización del país ha desvelado un poder soberano dirigido a gestionar y normalizar la muerte. En este sentido, la anestesia social ante la brutalidad de las cifras e imágenes violentas es solo un síntoma de una política que lleva más de una década dictando quién merece vivir y quién debe morir sin que tengamos que lamentarlo demasiado. Y es que detrás de esa guerra declarada por Felipe Calderón se agazapa una narrativa bélica que pretende hacer creer que hay vidas superfluas: incluyendo las de los sujetos intrínsecamente malvados que deben ser aniquilados para el restablecimiento de la salud y el orden social. Una política que, como continuación de la guerra –Foucault *dixit*–, inscribe la desigualdad en las instituciones, en la economía, en los cuerpos; que instrumentaliza la precariedad y el clasismo para cultivar la indiferencia, justificar la muerte colateral y expropiar el derecho de duelo.

La militarización se ha fundamentado a partir de un relato heroico que gira en torno al exterminio de narcos debidamente ficcionalizados. Confabulados. Al declarar la guerra a un enemigo no convencional, la violencia irrumpió como nunca en nuestros espacios y rutinas. Esa violencia atroz propagaba el terror y justificaba profundizar un estado de excepción no declarado. Hoy, conviene repetirlo, se calculan en México una media de 250.000 asesinatos y 60.000 desaparecidos. La propia acumulación de esos cadáveres y cuerpos ausentes hizo que las bajas dejaran de pertenecer a enemigos difusos –como difundían el relato y el marco de guerra estatales–, y se encarnaran, en cambio, en conocidos, amigos y familiares. En este sentido, la extensión e intensidad mismas de los crímenes que produjo la guerra contra el narcotráfico fueron fisurando el relato de «se matan entre ellos» que pretendía normalizar la violencia.

En las ciudades transformadas en necrópolis, víctimas y testigos

involuntarios no tuvieron otra alternativa que enfrentarse al relato bélico del Estado. Entre ellos, toda una serie de escritores, cineastas, fotógrafos, periodistas, dramaturgos y artistas contemporáneos se vieron obligados a levantar testimonio y poner palabras e imágenes al horror padecido. Quizá era lógico, pues una guerra que crea y confabula a un enemigo hasta la caricatura hace que narración y representación constituyan una parte básica de la resistencia. En un texto que retoma la noción de necropolítica de Mbembe, Cristina Rivera Garza se pregunta: «¿Qué significa escribir hoy en ese contexto? ¿Qué tipo de retos enfrenta el ejercicio de la escritura en un medio donde la precariedad del trabajo y la muerte horrísona constituyen la materia de todos los días? ¿Cuáles son los diálogos estéticos y éticos a los que nos avienta el hecho de escribir, literalmente, rodeados de muertos?»[1]

En tiempos de guerra, el compromiso social y político que rodea a la práctica artística y narrativa suele estar ligado al problema de cómo representar la violencia. De ahí que, si bien el sentimiento de orfandad esté justificado, no lo sea el aislamiento. Se puede encontrar cierta resonancia entre nuestro horror y sufrimiento con lo vivido en Camboya o Ruanda; con la política de desaparición en las dictaduras militares en Chile y Argentina; con el conflicto interno de Colombia. Como todo eco y tejido, la política del testimonio tiene una vocación expansiva que exige poner en relación las violencias que laceran Latinoamérica. Basta ver la lucha por la verdad en Colombia y una película como *El testigo* –sobre el trabajo del fotoperiodista Jesús Abad Colorado– para advertir que este país nos lleva más de veinticinco años de ventaja a la hora de pensar y repensar la violencia y posibilidades de reparación. En reconocer que el testimonio de las víctimas juega un papel clave con vistas a exigir la verdad, la justicia, la reparación y la no repetición.

La política del testimonio apela a relacionar y entretejer experiencias políticas; a sentir y reconocer ese eco o resonancia por más distintos y distantes que sean los contextos y las problemáticas; a reescribir la guerra sin héroes y villanos; a hacer y visibilizar la historia de los derrotados y desechados. Hoy, como ayer, son muchos los narradores mexicanos que se ven impelidos a dar cuenta del horror y a resguardar esa memoria de los vencidos que escatima y trasquila el relato oficial.

Es difícil no pensar en el problema de representación de Auschwitz al escuchar la pregunta de Sara Uribe en torno a ¿cómo escribir poesía en un país en guerra? Se trata de una poeta de Tamaulipas que vivió en Ciudad Victoria durante los años más violentos de la guerra contra

el narcotráfico y, como tantos habitantes, aprendió a sobrevivir en un estado de sitio; a ser testigo de cómo las balaceras y los cuerpos colgados de los puentes iban inundando la ciudad; a temer permanentemente a narcos, militares y policías; a dejar de hacer su vida normal.

La anécdota del motivo por el que Sara Uribe decidió escribir *Antígona González* es significativa: se encontraba presenciando una entrega de premios en un teatro cuando se difundió el descubrimiento de los cuerpos de setenta y dos migrantes en un rancho de San Fernando, Tamaulipas. Los cadáveres de aquellos hombres y mujeres centroamericanos, secuestrados y ejecutados por Los Zetas, se habían localizado gracias a un superviviente. Aquel rancho no se encontraba lejos de allí, pero durante toda la ceremonia no se hizo mención ninguna al crimen. Por el contrario, sonaban las polkas más festivas y se charlaba y aplaudía como si nada hubiese ocurrido. La indiferencia hacia aquellas víctimas le resultó insoportable: «Desde mi butaca y también luego, a la salida del recinto, no pude dejar de sentir una frustración abrumadora: ¿cómo era posible que actuáramos como si no sucediera nada?»[1]

Unos días después, leyó en un reportaje el testimonio de personas que hacían largas colas ante la morgue para identificar y recuperar el cuerpo de los familiares desaparecidos. Fue entonces cuando decidió aceptar la propuesta de una amiga dramaturga para adaptar la tragedia de Antígona al contexto de la violencia en México. Me detengo en su historia porque creo que buena parte de la potencia de *Antígona González* radica en el pre-texto y en su proceso creativo. Y es que Sara Uribe construyó un artefacto poético contra la desaparición forzada intercalando en el texto registros y testimonios de víctimas. Todo empezó con *Menos días aquí*, un blog articulado a partir del trabajo colectivo, y a menudo anónimo, de algunos ciudadanos que se ofrecieron a llevar un registro extraoficial de las muertes violentas acaecidas en México. Cruzando datos y noticias publicadas en la nota roja, los voluntarios llenaban el vacío informativo que reinaba en el país respecto de los muertos y desaparecidos desde el año 2006.

Al documentarse, Uribe descubrió que algunos tuits de la plataforma que «reclamaba paz» y se actualizaba constantemente para mantener «viva la memoria de nuestros muertos» poseían un lenguaje muy cuidado. Un esmero que dignificaba cada muerte. Seleccionó los tuits que más se alejaban de la violencia abyecta y los insertó en cursiva a lo largo del texto, con la intención de evocar el coro griego. Ese tono forense y el uso de la repetición, que recuerda inevitablemente la parte de los crímenes de *2666*, dan cuerpo a un lamento colectivo que sobrevuela todo el trabajo:

Tierra Colorada, Guerrero. 18 de febrero.
El cuerpo sin vida de un hombre fue encontrado en la presa
La venta. Aunque todavía no ha sido identificado, su brazo izquierdo
tenía un tatuaje con el nombre «Josefina», y en el brazo derecho
llevaba marcado el nombre «Julio».[1]

Por definición, la tragedia acaba mal: su misma razón de ser está ligada a provocar un efecto compasivo en quienes la leen o presencian. A menudo olvidamos que el género dramático es político desde su origen: nace de la ciudad, de la *polis*; no es casual que el nacimiento y el esplendor de la tragedia coincida con el auge de la democracia en la antigua Atenas. Lo que se representaba constituía parte importante de la formación cívica, daba espacio al disenso.[2] Incluyendo la ejemplar desobediencia de Antígona. Cómo no pensar o inscribir el ejercicio de Sara Uribe en estos términos de resistencia y ligarla a otras Antígonas latinoamericanas. Cómo no advertir el eco de una poeta mexicana que reclama un duelo público por los cuerpos dañados o desaparecidos. Su coro trágico nos representa a todos, sepámoslo o no.

Antígona González busca a su hermano Tadeo. Lo hace en un país en el que «también a usted la matan si entierra a sus muertos». Al entremezclar los testimonios de las víctimas, la obra nos encara y compromete con su dolor. Y, a la vez, pone en escena nuestro fracaso, el de una sociedad secuestrada por un truco macabro: desaparecer. Repítalo. Tres veces más. Trate de ponerle palabra e imagen. Ahí mismo tiene lo irrepresentable. Lo impensable. Lo inimaginable. A la mexicana. Cada cursiva es un énfasis. Esa aberración no está en otra lengua. Es la voz que irrumpe en un pueblo fantasma. Ahí el murmullo que no se quiere escuchar. Ahí el silencio del que no quiere decir nada. *Usted puede verlo en las calles, están vacías, no hay nadie…* Antígona González camina, nombra y reclama el cuerpo que le falta: «Vine a San Fernando a buscar a mi hermano.» «Vine a San Fernando a buscar a mi padre.» Tamaulipas no es Tebas, es Comala.

LA EXPROPIACIÓN DE LO FORENSE

En *Hollow Land*, el arquitecto Eyal Weizman desvela los mecanismos de control y vigilancia que subyacen tras infraestructuras como los túneles de Gaza. Parte de la premisa de que la guerra posmoderna es predominantemente urbana y, por lo tanto, es fundamental el estudio material del espacio y también de su destrucción. De ahí que se detenga, por ejemplo, en la forma en que el ejército israelí se inspiró en la filosofía de autores como Deleuze y Guattari para abrir boquetes en las paredes y suelos de las casas palestinas, con el propósito de que sus tropas pudieran cruzarlas y avanzar sin bajas militares. El análisis

de estas maniobras «enjambre» muestra hasta qué punto la forma de la guerra se ha reconfigurado actualmente para tener lugar en los espacios públicos y privados de las ciudades contemporáneas. También revela cómo los civiles, cada vez más difíciles de distinguir, se ven repetidamente alcanzados o atrapados por el fuego. Como ha quedado a la vista con la violencia de los bombardeos desproporcionados de Israel sobre Gaza en años recientes.

En el año 2010, Weizman dio un paso más en su activismo estético-político y creó un organismo de investigación independiente formado por arquitectos, artistas, periodistas, cineastas, científicos y abogados. Desde entonces, Forensic Architecture investiga incidentes y obtiene pruebas con que hacer frente a la violencia de Estado a nivel global. Y es que una parte constitutiva de las guerras urbanas e informales contemporáneas radica en que ya no solo buscan aniquilar vidas o destruir edificios, sino también borrar el conjunto de evidencias que pueden revelar que se han cometido violaciones de los derechos humanos.

A partir de maquetas y cartografías, recreación de espacios en 3D y otras técnicas propias de la práctica de la arquitectura, el colectivo ha logrado reapropiarse de los estudios forenses. Sus pruebas se han presentado en cortes internacionales, comisiones de la verdad, tribunales civiles y museos. Este giro es radical por cuanto representa quitar al Estado y su cuerpo de peritos judiciales el monopolio del análisis y el diagnóstico de los hechos violentos. Al expropiar la mirada forense, este colectivo civil puede mostrar en el espacio público –el término *forensis* deriva y remite al foro, a la plaza, al mercado– diversos incidentes que involucran a la policía, el ejército y otros cuerpos estatales que no suelen ser investigados, o bien son directamente encubiertos por los propios organismos e instituciones gubernamentales encargados de juzgar los crímenes y la violación de derechos.[1]

En buena parte de los casos que estudia, Forensic Architecture acaba recurriendo a supervivientes para esclarecer los hechos violentos. Apelan a su memoria para reconstruir visualmente los escenarios que examinan. Así fue como lograron recrear el centro de detención secreto de Saydnaya, en Siria, a partir de las entrevistas a un grupo de presos que logró escapar y refugiarse en Turquía. Las únicas imágenes actuales del interior de ese centro de tortura del gobierno de al-Assad son las reproducidas por Forensic a partir de los recuerdos visuales y auditivos de un puñado de testigos supervivientes.

Esto me lleva a México. Específicamente a la noche del 26 de septiembre de 2014, cuando un grupo de estudiantes de la Escuela Normal Rural de Ayotzinapa salieron de su localidad con rumbo a la ciudad de Iguala, Guerrero. Allí tomaron dos autobuses con la

intención de participar en la manifestación de protesta que se realiza cada año en la Ciudad de México en recuerdo de la masacre del 2 de octubre de 1968. Eso, como es bien sabido, jamás llegó a suceder. Alrededor de las 21.40 horas, los normalistas fueron interceptados y atacados con armas de fuego por la policía local y por sicarios del grupo criminal Guerreros Unidos. Actuaban conjuntamente. La embestida se alargó hasta la madrugada del día 27 y terminaron participando –por obra u omisión– elementos tanto de la policía estatal como de la federal, y también soldados del ejército mexicano.

El saldo de víctimas de aquella noche aciaga conmocionó al país: seis personas asesinadas –incluyendo tres estudiantes–, 40 heridos y 43 normalistas desaparecidos. Los días y semanas inmediatamente posteriores dejaron claro que el gobierno del presidente Peña Nieto no tenía voluntad política de resolver ese crimen. La explicación que las autoridades competentes ofrecieron del caso, denominada de forma grandilocuente «verdad histórica», mostró desde el principio graves inconsistencias e irregularidades. La sociedad salió a la calle para manifestarse masivamente bajo el grito: «Fue el Estado.» Desde entonces, el acompañamiento de la sociedad civil a los padres y madres de Ayotzinapa en su exigencia de verdad, justicia y reparación ha sido constante. Su búsqueda y la magnitud misma de la infamia han convertido a Ayotzinapa en un caso emblemático con el que combatir las desapariciones forzadas y el alcance de la violencia de Estado e impunidad en México.

Tres años después del asalto a los normalistas, las autoridades continuaban obstruyendo la investigación. Ante ello, el Centro de Derechos Humanos Miguel Agustín Pro Juárez y el Equipo Argentino de Antropología Forense –nombrado por la Comisión Interamericana de Derechos Humanos para llevar a cabo una investigación paralela del caso Ayotzinapa– comisionaron a Forensic Architecture para elaborar una plataforma interactiva donde se pudiera mapear y analizar las diferentes explicaciones sobre los acontecimientos de la noche del 26 al 27 de septiembre. El objetivo era que esa herramienta forense permitiera cartografiar y reconstruir con precisión los hechos perpetrados en Iguala y sus alrededores. Y con ello, dotar a la sociedad civil de elementos para esclarecer lo ocurrido e investigar la participación del Estado mexicano en la masacre.

Weizman y su equipo examinaron documentos oficiales y los contrastaron con cientos de entrevistas, videos, fotografías, sonidos. También echaron mano de registros en redes sociales y telefónicas. El caso era un gran reto porque, aunque sí aparecían pruebas, no podía establecerse una relación clara entre ellas. A diferencia de otros casos, en el de Ayotzinapa prácticamente no había grabaciones, de ahí que no sea casual que al hablar sobre ese proyecto retome los términos del

debate en torno a la Shoá y asegure que «era como hallarse ante un suceso irrepresentable, por encima de la representación».[1]

Contra la ficción histórica que difundía el Estado mexicano, la epistemología forense contrapuso una minuciosa recreación tridimensional construida con los múltiples fragmentos y perspectivas existentes. Una verdad ensamblada a partir del testimonio. De ahí la importancia de que el *foro público* pudiera disponer de esa plataforma de libre acceso y, también, de un gran mural que, con ecos del muralismo mexicano del siglo xx, permitiera contrastar gráficamente las distintas versiones de lo ocurrido aquella noche. Allí, de pie en un museo de arte contemporáneo de una universidad pública, uno podía advertir la contradicción entre los testimonios presentados por la fiscalía e identificar la colusión entre las fuerzas del Estado y el crimen organizado.

Para lograr establecer esta contranarrativa, resultaron decisivos los informes que elaboró el Grupo Internacional de Expertos Independientes y los testimonios de los supervivientes recabados por John Gibler. Este periodista se desplazó a Ayotzinapa el 4 de octubre para entrevistar a los normalistas sobrevivientes, que consiguieron esconderse o refugiarse en las casas que les abrieron sus puertas. Su testimonio se entrelaza con el de algunos testigos involuntarios que presenciaron las agresiones cometidas a lo largo de la noche.

En su obra *Una historia oral de la infamia*, encontramos ecos del mejor periodismo de John Hersey o Studs Terkel. La contención y el rigor de Gibler resaltan entre el aluvión de textos publicados sobre el caso Ayotzinapa; no hallamos en su trabajo el menor atisbo de oportunismo o protagonismo. Lejos de caer en la tentación de incorporarse a lo relatado en primera persona, el autor desaparece voluntariamente para que solo hablen los testigos: no hay índice ni hay capítulos ni editorializa. Solo presenta las voces de los sobrevivientes, que se suceden y yuxtaponen en cascada. El drama se nos narra y revela con la fuerza de un coro griego.

El cruce de los testimonios recogidos por Gibler permitió a Forensic Architecture ubicar los tiempos y los movimientos coordinados de los cuerpos de seguridad del Estado involucrados en el crimen. Pero la potencia narrativa va más allá de la posibilidad de reconstruir los hechos y desmontar el relato oficial. Esos testimonios desvelan una información imposible de cartografiar; pienso en el ensañamiento de los policías municipales que empezaron a disparar; en el terror con que intentaron huir los estudiantes; o en su incredulidad al ver caer los primeros muertos entre sus compañeros.

Estremece cómo pedían a los policías que no disparasen y les ayudaran a recoger a sus compañeros todavía vivos. También su desesperación al ver que no llegaban las ambulancias ni las

autoridades para resguardar el lugar o cómo rodearon los casquillos con piedras y ramas para facilitar la tarea del MP cuando llegase. Y cómo nunca llegó. Finalmente, uno asiste al horrendo momento de reagruparse y regresar a la normalidad para informar a los padres de la desaparición o muerte de sus compañeros. Esa vocación por reconstruir vivamente los sucesos de esa noche pronto fue secundada por otros narradores como Diana del Ángel, una poeta que recaba el testimonio de la pareja, familiares y conocidos del normalista desollado Julio César Mondragón con el objeto de reconstruir, literalmente, su rostro.[1]

LOS CUERPOS QUE SOBRAN

La violencia se inscribe en el cuerpo. Marca, deja huella. Desde inicios de los años noventa, la artista Teresa Margolles ha centrado su práctica en la actividad forense. El colectivo SEMEFO, al que pertenecía entonces, se caracterizaba ya por circunscribir muchas de sus acciones al estudio de las muertes violentas de sujetos no identificados. La morgue se convirtió en el laboratorio natural para su exploración estético-política de lo putrefacto y residual. Su reclamación implícita era conceder al arte contemporáneo el derecho a investigar y manipular los cuerpos destinados a desaparecer sin ritual alguno. Meter la nariz en ese espacio en el que el poder controla y determina el final de los desechables. Intervenirlo para exponer al público algunos de los cadáveres que aparecen en la calle sin reclamar y terminan despedazados por peritos judiciales o inexpertos estudiantes de medicina.

La manipulación de la materia orgánica que efectuaba SEMEFO se constituyó en metáfora perturbadora, y es que obligaba a ser contextualizada social y políticamente. En aquellos años noventa, México había terminado de adoptar e instrumentar de forma particularmente agresiva el modelo neoliberal. Tras la mala gestión del fatídico terremoto de 1985 y el fraude electoral de 1988, la sociedad civil era testigo de cómo una lógica de despojo y mercantilismo galopante trataba a amplios sectores de la población como si fueran seres indeseables o sacrificables. SEMEFO visibilizaba esa violencia estructural mediante la exposición de los restos de seres sin nombre, sin duelo. Su obra revelaba la política de la muerte de un sistema que, lejos de velar por la vida e interés del cuerpo colectivo –encarnado en esos cadáveres de nadie y de todos–, cultivaba el abuso de la población más precaria y vulnerable. Algo que luego denunció con fuerza el levantamiento del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN) en 1994.

En ese marco, Margolles y sus colegas artistas asistieron a cursos de

técnicas forenses y aprendieron a sacar sangre, amputar miembros o desprender tatuajes. Con aquel material formaban luego una serie de piezas destinadas a movilizar políticamente el asco. Igualmente, como parte del proceso, ese colectivo investigaba en los archivos y expedientes judiciales para conocer las historias violentas detrás de los cuerpos con los que trabajaban. También viajaban en las ambulancias del Servicio Médico Forense y, antes de que los funcionarios recogieran los cuerpos, imprimían una huella con la sangre o los fluidos corporales, lo que resultaba en un sudario macabro. Muchas veces debían extorsionar a los encargados de la morgue o los cementerios para realizar estas acciones; esa ilegalidad formaba parte de un proyecto artístico dirigido a visibilizar el maltrato hasta el final de sus días de cientos de personas que la necroeconomía neoliberal considera «prescindibles» o «desechables».

A raíz de la violencia producida por la guerra al narcotráfico en 2006, las morgues de México se vieron desbordadas de cuerpos por identificar. Si bien era previsible que Margolles hiciera algo al respecto, nadie esperaba el golpe sobre la mesa que representó su exposición individual ¿*De qué otra cosa podríamos hablar*?, en la Bienal de Venecia de 2009. Ante la acumulación de muertos en las calles de Culiacán y Ciudad Juárez, Margolles optó por recurrir a sus viejas estrategias forenses; recolectó sangre, fluidos humanos, lodo y fragmentos de cristales desperdigados en la escena del crimen. La idea de trabajar con esos residuos orgánicos y físicos era confrontar directamente al público de la bienal con las consecuencias humanas de la guerra; obligarlos a experimentar la tragedia del cuerpo social a partir de la descomposición material de la carne.

En la fachada del palacio que albergaba la exposición, Margolles reemplazó la bandera de México por una manta impregnada con sangre de la frontera norte. Nada más entrar en la sala, se veían unas enormes telas empapadas con sangre de personas asesinadas en enfrentamientos, expuestas como si se tratara de grandes lienzos. Más adelante, flotaban en el aire unas burbujas de jabón hechas con agua utilizada previamente para lavar cadáveres y cada día se representaba la acción de fregar el suelo del *palazzo* con los fluidos recogidos en la morgue. Todas estas acciones y los materiales empleados constituyeron una sólida contranarrativa al marco de guerra que difundía el Estado mexicano. Margolles movilizaba la náusea como dispositivo para combatir la indolencia en un país de fosas y morgues desbordadas. No es casual que luego titulara una exposición *El testigo*: desde entonces nos exige detenernos ante la ejecución y descomposición de cuerpos sin historia, sin nombre, sin duelo. Seres anónimos que Giorgio Agamben denomina *homo sacer*; sujetos a los que cualquiera puede dar muerte sin cometer homicidio. Mujeres y hombres cuya muerte

violenta era esperable e incluso deseable bajo la narrativa bélica de Calderón.

Desde 2006, el monopolio de la violencia en México ha sido visiblemente rebatido por varias organizaciones criminales ante las que el Estado ya no puede presumir de una superioridad de fuerza. En los años más duros, la ofensiva criminal se caracterizó por producir una violencia brutalmente expresiva que conmocionó a la sociedad civil. Pronto se descubrió que buena parte de la guerra se terminaría librando a nivel de la percepción: no se trataba ya solo del número de muertos sino también de la abyecta forma en que los criminales hacían aparecer sus cuerpos en el espacio público. Como en todo grupo criminal que instrumentaliza el terror, el efecto psicológico de la violencia era más importante que el número de bajas o el territorio arrebatado al enemigo.

Cada golpe, un cuerpo; cada cuerpo, un mensaje. Entre 2006 y 2012, la sociedad mexicana fue testigo de cómo el espacio público de las ciudades se poblaba de cadáveres y restos humanos destinados a extender el miedo y la inseguridad. Cuerpos colgados de puentes, cuerpos decapitados, cuerpos desmembrados y vueltos a armar, cuerpos disueltos en ácido, cuerpos torturados, cuerpos abandonados portando un mensaje. La brutal escenografía era tan impactante que aquellas máquinas de guerra ni siquiera tenían que disparar la cámara: sabían que otros lo harían. La escenificación de esa violencia encontró en la nota roja un canal natural –por no llamarlo cómplice– para amplificar y distribuir su mensaje.

Pronto otros medios tradicionales emularon esta fórmula para obtener rédito de la espectacularidad de aquella violencia. Blogs y redes sociales acabaron replicando fotografías y videos, conformando un *pathos* de terror que favorecía la narrativa bélica del Estado; la crueldad y bestialidad de las imágenes se usaban para justificar la aniquilación del enemigo. Pero la misma sobreexposición cegaba; su repetición y acumulación empezaron a producir una indiferencia creciente entre la población. Una sociedad anestesiada comenzó a normalizar lo que por definición no puede, ni debe, soportarse.

En 2010, el fotógrafo Fernando Brito publicaba su trabajo en *El Debate de Culiacán*. En ese diario sensacionalista, conocido por su cobertura de nota roja, las portadas solían estar divididas en tercios; era común ver a un cuerpo calcinado, una mujer semidesnuda y consejos familiares. A Brito no dejaba de sorprenderle que aquella fórmula vendiera tanto, como también le sorprendía que la gente se interesara y retuviera la cifra de asesinatos del mes, pero fuera incapaz de recordar algo de los muertos que él fotografiaba a diario. El hecho

mismo de que los cadáveres de las portadas resultaran indistinguibles le inquietaba: aquella incapacidad era un síntoma de la indiferencia que reinaba en su ciudad.

Cada día Brito se levantaba de madrugada para salir junto a los peritos, los funerarios y otros colegas de la nota roja a cubrir los cuerpos ejecutados o abandonados durante la noche. No era extraño que ese comando de funcionaros y periodistas desayunaran y contaran chistes al lado de los familiares que llegaban a la escena para preguntar y llorar por sus muertos. De alguna forma, los responsables de hacer el primer registro judicial y mediático habían normalizado toda esa situación. Ello no resultaría grave si aquella mirada displicente no significase el punto de partida de toda la cadena de insensibilidad social.

Por más que pasaba el tiempo, Brito no se acostumbraba a retratar a los muertos que aparecían a las afueras de su ciudad. Invariablemente sentía tristeza al enfocarlos. Un día tuvo el impulso de fotografiar a uno de esos cadáveres en soledad, luego siguieron otros. Brito disparaba la cámara aunque sabía que las nuevas fotos nunca saldrían publicadas en el periódico que le pagaba. Las imágenes de la nota roja tienen reglas claras: en la escena del crimen siempre debe aparecer alguien junto al cadáver, ya sea un policía armado o un forense que investiga. El elemento judicial es clave en el lenguaje sensacionalista puesto que criminaliza al muerto.

El primer Brito, nada más llegar, tomaba la fotografía que publicaría el periódico. Luego, el segundo Brito se alejaba y esperaba pacientemente a que los funcionarios y reporteros desaparecieran del plano. Solo en ese momento tomaba algo de distancia, encuadraba y disparaba de nuevo la cámara sobre el mismo cuerpo. La perspectiva no podía ser más distinta: los cadáveres retratados en un segundo momento yacen como formando parte del paisaje. Muchas veces el espectador tarda en descubrir ese cuerpo que se esconde tras una neblina, que flota en un río o pende de un árbol. Desconcierta descubrir esos bultos en paisajes perturbadoramente bellos o cotidianos. Algo en el cuidado de la luz y el entorno los humaniza: ya no existen buenos o malos, solo cuerpos yacientes que sobrecogen.

Ese marco alternativo combatía la narrativa bélica que celebraba el registro pornográfico de la violencia y cultivaba las lecturas maniqueas amigo-enemigo como parte de una política de la muerte que expone y sacrifica a grandes sectores de la población. Incluyendo las novelas, series de televisión y películas que exaltan y folclorizan la violencia de los villanos o perpetradores. Lejos de la desafección y el morbo más cínico, Brito hace imposible desviar la mirada y olvidar o confundir a cuerpos retratados con respeto. No se equivoca Susan Sontag, cuando una guerra es impopular el material que reúnen los fotoperiodistas

puede ser muy útil para desenmascarar el conflicto.[1]

El segundo Brito, como testigo y cronista de su tiempo, decidió mostrar el rostro real de la guerra contra el narcotráfico ocultando la cara de las víctimas. Encuadrar implica excluir y él decide dejar al margen la espectacularidad de la sangre y la mutilación. Sabe bien que ese registro ya habita en nuestra cabeza. Aunque no deja de prestarse a la polémica, su apuesta por estetizar el horror de la guerra contra el narcotráfico funciona: esas imágenes con clara vocación artística nos detienen y nos hacen posicionarnos ante cada vida perdida. No es solo que un cadáver sin rostro y desolado pueda ser el de cualquiera, sino que uno tiene la impresión de ser el primero en descubrirlo. Y si uno es el primero en ver aparecer ese cuerpo, tiene que decidir qué hacer con él.

En 2010, el joven artista Alejandro Luperca empezó a comprar religiosamente el periódico *PM* de Ciudad Juárez. Como en tantas otras publicaciones de nota roja, en las páginas de ese diario vespertino aparecían cada día fotografías de cadáveres y cuerpos desmembrados. Años antes, el presidente Felipe Calderón había declarado la guerra contra el narcotráfico y esa ciudad fronteriza, como muchas otras del norte del país, vivía sometida a la violencia. Aunque Luperca había crecido en un barrio situado entre zonas industriales, nunca se había encontrado ante un caso de feminicidio. Con la nueva guerra, esa distancia se evaporó: bastaba con salir a la calle para encontrar cuerpos asesinados, la mayoría de hombres jóvenes. Los periódicos de Juárez no tardaban en registrar y reproducir aquellas imágenes, en sacar beneficio de los restos.

Suele pensarse que las imágenes de guerra son posteriores a la acción, un registro que llega tarde. Esto no es así. En una contienda irregular como la que se libra en México, la imagen es parte central de la batalla, un territorio de lucha: la espectacularidad de los cuerpos colgados o de las decapitaciones es un mensaje en sí mismo. Lejos de apartar la vista, Luperca decidió hacer algo respecto de aquellas imágenes atroces que los medios reproducían hasta la saciedad. Mientras la ciudad apilaba los cuerpos, el joven artista acumulaba los ejemplares de un periódico que salía después del mediodía con noticias de sujetos que habían matado entrada la noche o en la misma mañana.

Su primera intervención artística fue cambiar el nombre del pasquín: el *Post Meridian* devino *Post Mortem*. El proceso era este: Luperca abre el periódico del día y se detiene en las imágenes de los ejecutados que son explícitamente relacionados como parte de la guerra contra el narcotráfico. A continuación, lee los detalles de la nota y busca si

aparece el nombre de la persona fotografiada; la mayoría no lo tiene. Tampoco las fotografías con las que trabaja están firmadas: para seguridad de los fotógrafos las imágenes abyectas salen publicadas con las siglas *PM*. Una vez seleccionada la foto, Luperca toma una goma y empieza a borrar todos los cadáveres que aparecen fotografiados en la escena del crimen hasta no dejar rastro. No es una ejecución fácil, la delgadez y porosidad del papel de periódico obliga a realizarlo con delicadeza. A veces la página no resiste y termina por romperse o traspasarse. Todo el proceso es enteramente manual, cada una de las piezas requiere mucho tiempo.

Todo el rigor y la sensibilidad que emplea Luperca en el procedimiento de borrado es parte central de la contraimagen que crea. El mensaje de su práctica artística va implícito en cómo cada uno de esos cuerpos es tratado con esmero y cuidado. El borrado nos hace conscientes de la vulnerabilidad de ellos y también de la nuestra. Ver el proceso resulta hipnótico; el movimiento de la mano, el sonido que produce la fricción con el papel, la tensión de observar cómo se hace desaparecer un cadáver ante nuestros ojos. En un país anestesiado por la sobreexposición de cuerpos sangrientos y la acumulación de cifras de muertos y desaparecidos, Luperca asume que el único recurso que queda para afectarnos, para hacernos sentir otra vez la violencia, es visibilizar su ausencia.

El gesto estético de Luperca posee la potencia ética y política de hacernos testigos del proceso de desaparición de un cuerpo; conforme avanza la intervención, comprendemos que ese archivo de ausentes no solo sustenta una política de la imagen sino también de los restos; la acumulación de los residuos de goma que se obtienen al borrar los cadáveres que aparecen en los diarios se asemeja a la ceniza. Experimentamos el impulso, la necesidad de resguardar la fragilidad de ese polvo. Desde la metáfora, la intervención artística ofrece, de golpe, una ocasión de luto. La arriesgada apuesta de Luperca funciona; consigue darle peso y dignidad al cuerpo que él mismo ha hecho desaparecer. No solo produce una imagen limpia de sangre, sino restos materiales de cada una de esas víctimas en un país que busca a sus desaparecidos.

Y Luperca lo hace sin preguntarse si ese que borra es un supuesto criminal, un policía, una víctima colateral. Su práctica escapa del marco y narrativa de la guerra oficial que distingue entre héroes y villanos. Aquellos cuerpos importan. Todos merecen ser cuidados y objeto de lamento. De ahí que indigne el cinismo y deshumanización de los títulos de las fotos con las que salían publicadas en la nota roja y que ahora coronan sus piezas de desaparición: «Duro y en la cabeza», «Desnuda y muerta», «Como coladera». Tras la intervención artística, debajo de esa saña y estúpida jocosidad ya no hay una víctima

revictimizada sino una mancha blanca.

La única vez que Alejandro Luperca exhibió en Ciudad Juárez las piezas de su archivo *PM* vivió una desconcertante experiencia. Mientras se encontraba en la exposición, una compañera de clase se le acercó para preguntarle si tenía un ejemplar del periódico *PM* de una fecha concreta. Le respondió que sí, que llevaba años comprándolo todos los días y que cuando no se encontraba en la ciudad lo adquirían para él sus padres. Al escuchar esto, aquella chica le pidió que borrara el cuerpo de un tío suyo que había aparecido en una fotografía de aquel ejemplar y le facilitó la página exacta.

ESA ZONA GRIS

Nada más humano que intentar reducir lo complejo a un esquema simple, binario. Al simplificar, contenemos y damos sentido al caos que nos rodea hasta hacerlo habitable. Un lugar en el que podemos contar y hacer contar nuestra historia. En *Los hundidos y los salvados*, Primo Levi se pregunta si los supervivientes de los campos de concentración nazis habían sido verdaderamente capaces de comprender y hacer comprender su experiencia. Si la cuestión le inquietaba después de tanto tiempo –corría el año 1986–, es porque sospechaba que los supervivientes habían caído en una profunda simplificación en su intento de transmitir el horror.

Mirando atrás, reconocía la dificultad que representó en su momento resistir el impulso de dividir a la población de Auschwitz entre «nosotros» y «ellos». Intuía que luchar contra la tendencia a reducir la complejidad del *Lager* a un esquema amigo-enemigo o bueno-malo representaba ir contra los instintos sociales más primitivos. Si Levi decide hacerlo es porque sabe que lo vivido en el campo no se ajusta a bosquejos simples o maniqueos, ni puede explicarse con ellos. La premisa de la que parte es clara: si bien el deseo de simplificación está justificado, la simplificación no siempre lo está.[1] Una cosa es reconocer el reflejo humano de tomar partido entre dos elementos bien contrastados, opuestos e irreconciliables, y otra muy distinta aceptar que ese impulso de establecer límites claros y definidos nos dificulte o escamotee la comprensión de fenómenos complejos.

Toda esta elucubración permitió a Levi plantear el concepto de «zona gris»; al ingresar en Auschwitz, los prisioneros pensaban encontrar «un mundo terrible pero descifrable» de acuerdo con el modelo y límite claro de un *nosotros* (presos) y un *ellos* (gendarmes nazis). El problema era que nada más entrar en el campo, padecían la rudeza del prisionero-funcionario, una figura que los desconcertaba hasta romperles todos sus moldes mentales. El caso de los

Sonderkommandos, en particular, revelaba esa «zona gris» donde las víctimas se convierten en victimarios y los victimarios devienen víctimas. Desde entonces, la llamada de Levi resuena al estudiar nuevas guerras y masacres como las que azotan a México: «Ha llegado el tiempo de explorar el espacio que separa a las víctimas de los perseguidores.» 2

Las circunstancias no podrían ser más distintas a lo que originó aquel concepto de Primo Levi y, sin embargo, algo de esa zona gris resuena en la violencia radical que atraviesa México desde 2006. Me refiero a lo absurdo y estéril de intentar enmarcar el horror bajo los parámetros de un relato heroico que lo reduce todo a «buenos y malos» de manual. Entre otras cosas, esa clase de binarismo y simplificación no ayuda a comprender por qué sujetos sádicos y crueles pueden llegar a constituirse como un modelo de vida aspiracional y contar con un apoyo popular que a veces llega a la idolatría.

Creo que la necesidad de aproximarnos a esos victimarios y lo que despiertan pasa por hacer resistencia a una narrativa bélica que hace apología de la violencia y la personalidad de grandes jefes sociópatas. Y es que no es casual que las mesas de novedades rebosen de biografías del *Chapo* Guzmán, *El Mayo* Zambada, Caro Quintero u otras figuras conocidas del crimen organizado y que en la lista de series de televisión más populares se encuentren adaptaciones de esas «Historias verdaderas» que han conformado la estela pop de la crónica de guerra en estas tierras. El magnetismo y la espectacularización de estos criminales han sido tan grandes que entre las producciones más vistas y disparatadas se encuentra la filmación de un reportaje en el que una actriz mexicana de telenovelas se alía con un actor de Hollywood para visitar al *Chapo* en un remoto rancho mientras era prófugo de la justicia.

El discurso sobre la guerra contra el narcotráfico ha cambiado con el paso de las administraciones, pero no el protagonismo de los capos –el circo mediático va desde presumir su captura a detenerse a saludar a sus mamás– y las fuerzas armadas. Un recuento exprés; Felipe Calderón declaró la guerra a los malos, se vistió de militar en un desfile y puso en marcha toda una narrativa que gravitaba en torno a un enemigo que debía ser aniquilado. Con Peña Nieto, la guerra dejó de enunciarse como tal, pero la estrategia de seguridad siguió girando en torno a descabezar a los cárteles mientras se perdía el control de buena parte del territorio nacional. En diciembre de 2018, López Obrador asumió el poder y una de sus primeras acciones fue declarar finalizada la guerra para atender, en cambio, las causas sociales que la originaban. Esto claramente llevará tiempo. El problema es que en la práctica la militarización del país continúa –la flamante Guardia

Nacional que no tardó en poner en riesgo a la población de Culiacán en su intento de capturar al hijo del *Chapo*– y las cifras de 2019 y 2020 muestran que México sufre los años más violentos de su historia reciente.

En un país en el que se asesina y se desaparece a miles de personas, todos, en mayor o menor medida, hemos sido testigos involuntarios del horror. Somos, nos han hecho parte, de esta trama. Creo que parte de la deuda que tenemos como sociedad es resistirse al relato oficial e imaginar radicalmente al otro, al desechado, al que nos han relatado como enemigo a eliminar. Encontrar una salida al desastre de la guerra que declaró Calderón también pasa por emprender un ejercicio radical de imparcialidad y ambivalencia homérica.

En el México contemporáneo, la necesidad de comprender el daño y la violencia pasa por resistirse al magnetismo de un puñado de criminales que el mismo relato oficial ha ficcionalizado. Ese culto heroico, ese sentirse imantado por grandes personajes, dificulta averiguar las razones que llevan a tantos jóvenes mexicanos a enrolarse a esas máquinas de guerra. Si bien es una condición fundamental, la pobreza por sí sola no explica el deseo y la crueldad patológica que se despliega a lo largo del país. Si viene a mi cabeza la zona gris de Levi es porque creo que, quince años después del inicio de la guerra contra el narco, es tiempo de explorar ese espacio que separa a las víctimas de los victimarios. Y es que uno sospecha que ninguna otra figura como los perpetradores anónimos –esos que nunca serán objeto de biografías ni protagonizados por el galán de turno– desvela toda la complejidad y contradicción de una crisis de violencia y violación de los derechos humanos sin precedentes.

No es casualidad que cada vez más narradores, periodistas y cineastas mexicanos se hayan sentido impelidos a explorar la figura del victimario. Me gusta pensar que esa aproximación puede enmarcarse como parte de la vocación homérica de contar la otra cara de la guerra. Lejos de abonar el relato bélico –y sumarse así a esa serie de biografías y recreaciones de los malos poderosos–, esos narradores han intentado aproximarse críticamente al enemigo construido por el relato oficial. Es claro que los buenos escritores y cineastas tienen como principal compromiso el lenguaje y la ficción misma, pero en el proceso sus obras, lejos de caer en los encantos de los grandes capos, exploran y revelan en cambio la perspectiva de los que les obedecen ciegamente. Esa masa indiferenciada que muere y se regenera sin que a nadie le interese demasiado recordar su nombre e historia.

Desde hace poco más de cinco años –cuando el fracaso e irresponsabilidad de la guerra contra los narcos de Felipe Calderón era tan claro que dejó de enunciarse como guerra–, empezaron a aparecer obras que prestan atención a la tropa de verdugos. Los tratamientos

varían; mientras unos ejercicios se centran en los aspectos psicológicos, otros se decantan por explorar las causas sociales y estructurales que empujan a cientos de jóvenes a formar parte de estas jaurías que secuestran, torturan y asesinan. La estela de la zona gris resuena en cada una de estas piezas que nos obligan a encarnar e imaginar la perspectiva del enemigo del relato oficial. Ahí encontramos el esfuerzo por esquivar la vieja tendencia a reducir lo complejo a blanco/negro y, en su lugar, medir lo que une y separa a las víctimas de los perpetradores al grado de entremezclar y confrontar sus voces.

Quizá este fenómeno cultural no es nuevo ni único, basta con pensar en las novelas del sicariato que salieron a la luz en Colombia en la década de los ochenta. En el caso de México el esfuerzo por penetrar sin complejos dentro de esa zona ambigua y gris es particularmente afortunado para aproximarse a una guerra que se ha atomizado. Y es que, con el paso de los años, la estrategia fallida e irresponsable de Felipe Calderón ha terminado por reconfigurar el mapa mismo de la guerra; los grandes cárteles parecen haberse fragmentado y perdido su antiguo oligopolio para dar paso a una plétora de organizaciones o células criminales que luchan a nivel local y regional por controlar una serie de actividades delictivas muy diversificada; desde el tráfico de migrantes y la exportación de opiáceos a la extorsión de pequeños negocios y el secuestro.

A los dos cárteles más visibles y poderosos –el de Sinaloa y el de Jalisco Nueva Generación– hay que sumar una serie de mafias locales que, con nombres ya irrecordables, someten a sus municipios a través de un uso sistemático del horror. Es común que, como parte de su modelo de negocio, estos grupos secuestren o engañen con falsos anuncios laborales a jóvenes de entre veinte y veinticinco años, muchos de ellos migrantes, a los que obligan a unirse a ese grupo criminal mediante amenazas de muerte para ellos y sus familias.

En *Las tierras arrasadas*, una novela publicada en 2015, Emiliano Monge sitúa como protagonistas a una pareja de secuestradores. Como en el caso de los setenta y dos migrantes de San Fernando, la historia gira en torno a un grupo de hombres y mujeres centroamericanos que son interceptados y secuestrados por un puñado de criminales que bien podrían ser miembros de Los Zetas. Ignoramos el nombre de las víctimas; constituyen una masa anónima e indiferenciada que se conjuga siempre en riguroso plural: son «los que llevan varios días andando», «los que violaron las fronteras», o «los que piensan que aún van a cambiar su sino».

Su voz nos llega en forma de un coro griego. Como en otras

narrativas contemporáneas sobre la violencia en México, Monge inserta cursivas para escuchar literalmente su lamento y dialogar con los clásicos. Como parte del proceso para escribir la novela, investigó y recabó el testimonio de migrantes que habían sido víctimas por igual de los grupos criminales y de las autoridades. Al dar lugar a su testimonio, su ficción toca lo real y nos encara con la vulnerabilidad de los más débiles. Ahí están el deseo de cruzar al otro lado, el dolor, el terror o el desasosiego. Ahí encontramos el abuso y el colapso de los cuerpos violentados: *«Nos amarraron y aventaron allí adentro… / con cordones de zapatos en los pies… con / cordones de cargadores de celulares en las / manos… en las bocas nuestros propios calcetines. / […] Íbamos tumbados en la traila cuando / uno se empezó a sacudirse y hacer ruido… / unos ruidos cada vez más doloridos que / no eran nada como humanos… así volvió a / sentirse entonces todo el miedo. / […] Dejó de pronto de hacer ruido… pero / peor fue que dejó de zarandearse… yo / intenté pensar en otra cosa pero escuché / que alguien lloraba… y puse yo a llorarme.»*[1]

Entre cursivas se hila nuestra tragedia. Monge no recurre a Sófocles, sino al «Infierno» de Dante. Los protagonistas son los victimarios; así como los migrantes no tienen nombre propio, los secuestradores sí. Todos sus nombres remiten simbólicamente a la celebración de lo mortuorio: «Epitafio», «Sepelio», «Mausoleo», «Osamenta»; también «Estela». La decisión de solo dar nombre a estos «hombres aferrados a sus fierros» no es gratuita: al diferenciar su voz, los protagonistas patibularios exponen su perspectiva velada en este mundo de muerte. A través de esta novela conocemos las razones y emociones que yacen tras su acción. Su banalidad e idiotez moral queda al desnudo, también su carácter humano.

Leer *Las tierras arrasadas* descoloca; experimentamos el temblor de la contradicción cuando, al pasar las páginas, Epitafio se convierte en ElquequieretantoaEstela y ella en la que LaqueadoraaEpitafio. De golpe, el horror ya no solo viene de los azotes y crueldades con los que someten a los migrantes secuestrados sino de desear que la historia de amor de esa pareja salga adelante. Duele y desorienta sentir su misma esperanza y dolor. Se trata de jóvenes determinados por un país donde la muerte no solo es esperable, sino también rentable. Un trabajo. Y, sin embargo, recelamos y rechazamos justificarlos: otros muchachos sin futuro no torturan ni dan muerte; por ejemplo, los mismos hombres y mujeres que buscan cruzar la frontera para cambiar su destino y a los que ellos someten.

En todo caso, el vínculo que el lector establece con los victimarios perturba. Obliga a tomar distancia y cambiar las preguntas: ¿a qué se debe que un niño de este país aspire a convertirse en secuestrador, torturador o sicario?; ¿qué responsabilidad tenemos en una realidad

social que los cultiva y los reproduce?; ¿será entonces que en México no hay inocentes, sino que todos somos culpables?; ¿inocentemente culpables?

La ambivalencia que experimentamos al leer esta novela no nace de dar voz al monstruo hasta que revela su lado humano; va más allá de la compasión políticamente correcta que quiere ver en cada psicópata una víctima cuya historia se ha ignorado. En estas tierras no hay Joker. Aquí no hay intención de retroceder a la infancia de Epitafio y Estela para explicarlo todo porque también fueron víctimas de sus padres y otros. No hay culto a la individualidad tras estos protagonistas; su propio mote señala que únicamente importan mientras procuran el rito de la muerte. Si nadie se molesta en preguntar el nombre propio de los sicarios es porque no importa, no cuentan, son una rueda o eslabón más de la cadena. Seres producidos en serie y sustituibles que obedecen órdenes, sienten el poder de caminar entre cuerpos yacientes y juegan el juego de sobrevivir a México. La excepcional violencia subjetiva revela la cara sistémica. Solo entonces se difumina la frontera entre buenos y malos; uno atisba que víctimas y verdugos, ambos, mueren jóvenes. Lejos. Sin palabras. Sin duelo. Sin obituario: el único rito mortuorio que falta, que no halla lugar en esta historia.

LOS DESECHABLES

Entre 2008 y 2012, Karina García fue testigo de cómo las balaceras entre militares y miembros de los cárteles se volvían cada vez más frecuentes en su ciudad. Con el paso de los años, la extorsión y amenazas de secuestro de Los Zetas eliminaron prácticamente la vida pública y comercial. La sensación de inseguridad era insoportable, y ella misma no tardó mucho en escuchar un enfrentamiento mientras daba clases en la universidad. Cerró la puerta. Poco tiempo después decidió marcharse y continuar sus estudios de posgrado en Inglaterra. Pero lo que podría interpretarse como la escapatoria de una mexicana con recursos se convirtió más bien en la distancia que se toma para enfocar un cuadro abstracto de gran formato. Karina García convirtió su desasosiego en el motor para realizar un análisis cualitativo en torno a la violencia experimentada en México a raíz de la guerra contra el narco. Lo extraordinario no fue que su exilio condicionara su interés por examinar las políticas de seguridad de Felipe Calderón, sino que situase en el centro de su investigación la historia de vida de los perpetradores, esto es, los sujetos que le habían empujado a marchar del país.

Entre octubre de 2014 y enero de 2015, Karina García viajó al estado de Coahuila para recabar el testimonio de treinta y tres

exnarcotraficantes. Los entrevistados tenían entre dieciocho y cuarenta y cinco años y logró acceder a ellos por medio de una organización religiosa que los ayudaba a rehabilitarse. Por razones de seguridad, las entrevistas se llevaron a cabo en las instalaciones de la organización y Karina García siempre estuvo acompañada en la sala de entrevistas por un par de vigilantes. Antes de las entrevistas, que duraban de una a cuatro horas, los testigos recibieron una información detallada del proyecto: sabían que se les preguntaría sobre sus antecedentes familiares y condiciones socioeconómicas; por el tiempo que trabajaron para los cárteles de la droga y las actividades que desempeñaban allí. La participación de cada uno de los sicarios fue voluntaria, ninguno recibió pago alguno y tuvieron la libertad de interrumpir la entrevista en cualquier momento.

Aquella académica estaba decidida a escuchar de primera mano la participación de esos jóvenes en asesinatos, secuestros o torturas. Le impulsaba una sospecha: quizá las políticas públicas resultasen más eficaces si se diseñaran considerando la lógica de los perpetradores. Una perspectiva que los funcionarios encargados de la seguridad pública siguen desdeñando inexplicablemente. En sus palabras resuena la zona gris: «Para empezar, hay que reconocer que los narcos son parte de nuestra sociedad. Están expuestos a los mismos discursos, valores y tradiciones que todos nosotros. Uno de los principales problemas en México es que el gobierno sistemáticamente los discrimina al reproducir el discurso binario estadounidense “ellos” y “nosotros”, “buenos” y “malos”. Este discurso, además de ser absurdo en su extrema simplicidad, opaca los múltiples matices que revelan las causas de esta violencia.»[1]

La originalidad de su estudio radica en identificar a los jóvenes sicarios como el rasgo más inquietante de la crisis de violencia padecida en México. Intuye que la narración de esos perpetradores sobre su niñez y adolescencia puede arrojar luz sobre los motivos que conducen a cientos de jóvenes a ingresar en el narco y cometer sus atrocidades. De ahí la relevancia de interrogarlos no solo sobre el porqué de sus actos, sino también sobre su sentimiento o sensación al matar o mutilar a alguien; la importancia de escuchar con atención el modo en que articulan su propio relato. Las conclusiones del estudio no tienen desperdicio: el testimonio que obtiene Karina García de los treinta y tres exnarcotraficantes deja claro que los perpetradores no se ven a sí mismos como monstruos; el asesinato, el secuestro y la tortura son prácticas enmarcadas y enunciadas como parte de su «negocio»:

> «apilamos los cuerpos durante la semana, porque teníamos que llevarlos lejos de la ciudad… En los fines de semana conducíamos nuestros camiones llenos de cadáveres… y así todos los fines de semana» […] «… se mutilaban durante un par de horas y luego se les arrojaban en la pila, por lo que pasaron sus últimos

> momentos rodeados de partes del cuerpo y muertos. Eso nos ahorró mucho tiempo». […] «Hay que hacerlo» […] «Si no era yo, alguien más lo habría hecho» […] «Cuando maté a la gente, no sentí nada.»[1]

Los sicarios entrevistados saben bien que su trabajo es ilegal, pero su discurso revela que lo asumen y justifican como un oficio que les permite aspirar a más en un país que les niega por nacimiento cualquier otra posibilidad de movilidad social. Su ambición de superación está ligada a poder incorporarse a una lógica de consumo –objetos, experiencias y distracciones– que su miseria les veta. Ese trabajo es un medio para acceder y ser parte de un sistema del que se sienten excluidos. Desechados. En las entrevistas, resulta significativo cómo valoran la disciplina y el conocimiento del uso de las armas: el orgullo con que hablan de su «aprendizaje», su «capacitación» o el «entrenamiento».

Esta «escolarización» no es en modo alguno figurada. En agosto de 2017, un joven reclutado como sicario logró escapar de un campamento en el que el cartel Jalisco Nueva Generación entrenaba a sus sicarios. A partir del testimonio de ese superviviente, conocimos que aquellos hombres habían sido reclutados por falsas ofertas laborales publicadas en las redes sociales. Al llegar al supuesto lugar de la entrevista laboral, los despojaban de sus teléfonos móviles y los trasladaban por la fuerza a aquellos campamentos. Una vez allí les informaban de que el trabajo ofrecido no era de encuestadores, vigilantes de seguridad privada o guardaespaldas, sino de sicarios de la organización criminal. A esos jóvenes recién llegados, de entre veinte y veinticinco años, les ofrecían un sueldo de hasta cuatro mil pesos y los amenazaban con tomar represalias sobre su familia si rechazaban la oferta.

Quienes rechazaban el trabajo eran torturados y asesinados inmediatamente ante la vista de los otros. Luego, un salvadoreño identificado como «Samuel N» –probablemente un antiguo migrante secuestrado y reclutado– se encargaba de descuartizar y quemar los cuerpos. Aquellos que sí aceptaban el encargo eran entrenados, al menos durante diez días, en el manejo de armas y el dominio de tácticas de combate y defensa. Una vez «licenciados», se les enviaba a poblados cercanos para sustituir a encargados de puntos de distribución de droga que habían sido asesinados o desaparecidos por los grupos rivales.

A diferencia de esos hombres, los testigos que entrevistaba Karina García no habían sido engañados, secuestrados ni coaccionados para entrar en el narco. Sabían que eran sustituibles –alguien acabaría reemplazándolos–, pero asumían el riesgo. El horror que despiertan estas declaraciones radica en comprender que su violencia es racional

en la medida en que persigue unas metas concretas y termina siendo eficaz para alcanzar el fin que a sus ojos la justifica: un automóvil, ropa de marca u otra arma más larga. Queda claro que en estos jóvenes sicarios hay algo más que un sadismo patológico: su razón es fría y patéticamente instrumental. Buscan poseer bienes que la gran mayoría de la gente también persigue y quizá eso explique que no hallemos en ellos la culpa o el remordimiento trágico que nos reconfortaría escuchar. No nos encontramos ante el perpetrador atormentado o asediado por los fantasmas de sus crímenes. En esta puesta en escena no hay Macbeth.

La mayoría de los perpetradores de esta investigación confiesa asimismo que entrar en el narcotráfico no era la única posibilidad que tenían. Estos testigos tienen claro que «alguien ha de ser pobre» y que seguramente morirán jóvenes –ya se sabe desde Troya, las guerras las hacen los más jóvenes–, pero les compensa hacer algo por cambiar el guión o el libreto que les ha asignado la sociedad. Y es que si algo revelan sus testimonios, es hasta qué punto los sicarios asumen y reproducen el discurso binario del gobierno: «ellos» no se consideran parte de «nosotros», la sociedad civil. Es especialmente desolador cómo se autodefinen una y otra vez como los «desechables».

Karina García atribuye a este sentimiento de marginación el «que valoren poco sus vidas y vean la muerte, en cambio, como un alivio». Yo no lo veo así. Por el contrario, al escucharlos pienso más bien en el impulso y la pasión de sobrevivir canettianos; lejos de caer en la victimización o el martirio, el discurso de esos jóvenes sicarios revela la sensación de poder que les da ejercer una violencia extraordinaria y sobrevivir a otros. Es fácil imaginarlos viéndose solos, de pie, ante unos cadáveres que podrían haber sido ellos. Esa sensación de poderío sobrepasa el de la adrenalina y el que confiesan experimentar cuando someten a otros cuerpos. Es significativo cómo vinculan el terror que causan con el sentirse respetados por primera vez; en una época donde ya no se dan guerras convencionales entre soldados o milicianos, la figura del superviviente cobra cuerpo en esos jóvenes que componen las máquinas de guerra.

No es casual que *Necropolítica* de Mbembe acabe justamente evocando al superviviente que expone Canetti. Sin el reconocimiento de esta pasión y de la lucha por la supervivencia, se tiende a asociar exclusivamente la pobreza con la violencia que atraviesa México. Este paralelismo –lugar común entre los políticamente correctos y los clasistas bienintencionados– resulta reduccionista e insuficiente. Entre otras cosas, porque niega el libre albedrío y omite que la mayoría silenciosa que vive en la miseria no opta por la brutalidad. Ni siquiera en el caso de esos gemelos a quienes visten de forma perturbadoramente idéntica podríamos ser tan ingenuos como para

esperar de ellos una reacción idéntica.

La violencia extrema, con su enorme y terrible expresividad, no puede explicarse solo a partir de la marginación y el determinismo social. La profunda complejidad y las contradicciones que encontramos en los testimonios de los perpetradores revelan que esa lucha por la supervivencia se desprende también de la configuración del deseo y de una masculinidad mal entendida que es cultivada y difundida de continuo por el relato bélico hegemónico. Ese con que se enmarca a los conquistadores y que divide todo, de forma simple y maniquea, en vencedores y vencidos, en triunfadores y perdedores.

En una sociedad como la mexicana se entrecruzan diversas violencias –así en riguroso plural–, con lo que en esta lucha por sobrevivir en determinado momento el verdugo bien puede presentarse o revelarse a nuestros ojos como víctima. Me explico. Combatir la violencia pasa también por rechazar el binarismo del relato oficial y obligarnos a escuchar la historia de los que sobran, los que están de más, los que nacieron en el lado equivocado de la ciudad. Implica afrontar la perspectiva de los «desechables» hasta descolocarnos: literalmente, trasladarnos a otro lugar de enunciación. El testimonio de los sicarios nos interpela y nos fuerza a sostener su mirada; a asumir la vocación homérica de escuchar la otra versión de la guerra, aunque nos duela e indigne.

Ahora bien, mirar de frente a esos seres patibularios no implica empatizar. Significa reconocerse como destinatarios de su palabra y dar lugar a su contradicción; esto es, pensar narrativamente la reparación y la reconciliación para encaminar, como ha ocurrido en otros países, una futura Comisión de la Verdad que encare y busque en el pasado para hacer un relato colectivo de la guerra. Solo la imaginación política podrá sensibilizarnos a prestar atención al relato de los «superfluos» y advertir que esos seres preparados para la muerte son el esqueleto que mantiene en marcha la guerra. El síntoma, nada silencioso, del alcance de la necropolítica y la necroeconomía en un país con la desigualdad de México.

LA OBEDIENCIA CIEGA

Decía Oscar Wilde que bastaba con dar una máscara a un hombre para que te diga la verdad. Es difícil no pensar en ello al ver *La libertad del diablo* de Everardo González. La apuesta visual de esta película es aparentemente simple; el realizador renuncia a cualquier imagen de archivo y apuesta por encararnos a una serie de testigos que evocan experiencias personales de una violencia abrumadora. A través de esos testimonios, el director pretende reconstruir la herida social que ha dejado la guerra contra el narcotráfico en México. Muy pronto el

espectador se ve obligado a escuchar y concentrarse en la palabra sin reservas. Nada desvía la atención; ningún nombre o subtítulo identifica o presenta a esas personas. Ni siquiera distraen sus gestos o rasgos físicos: esos hombres y mujeres nos hablan con sus rostros cubiertos. Todos aparecen velados por esas máscaras de color beige que suelen usar los pacientes con quemaduras severas.

Algo de la puesta en escena perturba. Por el tema y la crudeza de las declaraciones es evidente que el director busca preservar la identidad de los testigos que entrevista; pero al pasar de los minutos la palabra revelada pareciera retar al espectador a distinguir entre aquellos que le hablan de frente. Y es que, paradójicamente, no hay ningún tapujo o enmascaramiento en lo que relatan. La tensión obliga a fijar la vista en los orificios que dejan entrever sus ojos, su nariz, sus labios. Pronto se descubre que la voz de las víctimas se presenta en igualdad de condiciones que la de los victimarios, conformando una ambivalencia radical que desdibuja esas líneas simples y maniqueas con las que dividimos a los buenos de los malos.

Cara A: Los no combatientes. Como en otros documentales, el espectador ve la guerra desde la perspectiva de las víctimas y familiares. Así, suena el testimonio de un joven que tuvo que fingir ser comprador de droga como desesperada estrategia para localizar a sus hermanos desaparecidos; de un hombre que fue torturado y violado por policías municipales; también el de unas hermanas que vieron cómo su madre se entregaba a los criminales para que estos no las secuestraran a ellas.

Cara B: Los asesinos uniformados. El espectador escucha a un policía convencido en la necesidad de establecer justicia por mano propia. También a un militar que confiesa el placer que da el que la gente huya de él, que esté abajo, tener un control sobre ellos. También decir que lo más difícil es recibir la orden de emplear la fuerza letal y tener que acceder a caminar hacia adelante matando gente inocente.

Cara C: Los asesinos con uniforme escolar. Se obliga al mismo espectador a considerar la guerra desde la perspectiva de sicarios adolescentes. Uno chico revela que cometió su primer asesinato a los catorce años; previamente lo condujeron a entrenarse, junto con otros, a unos ranchos donde le ensañaron los calibres, cómo se armaba y desarmaba un arma o la forma de limpiarla; también cómo le dieron una pistola que no pesaba mucho, pero que al disparar pateaba. Finalmente relata cómo llegó la orden de disparar y «pa-pa-pá»: ese chico vació todo el cartucho vestido con su uniforme de secundaria y vio cómo la víctima quedó colgada de un balcón. Su recompensa: un Audi A4.

No estamos frente al enemigo ficcionalizado: no es el narco bigotón, grueso, con camisa de seda estampada y mote hilarante. Habla un niño

y sus ojos brillan mientras se pierden en el vacío; luego calla y llora. La máscara se humedece igual que se humedece la de las madres que hablan de cómo buscaron y recuperaron en el desierto los restos de sus hijos desaparecidos. Tras unos segundos de silencio que guarda ese niño victimario, siguiendo la escuela de Claude Lanzmann, el director interviene y pregunta: «¿Qué produce matar a alguien?», «¿Qué te da?». La respuesta del sicario es inmediata: «Pues, poder.» Paraliza atestiguar como este personaje secundario equipara y explica, con una instrumentación racional escalofriante, que al igual que los pilotos se enorgullecen por las horas de vuelo que cuentan, ellos se enorgullecen de los muertos que acumulan detrás.

A continuación, otro joven sicario responde que los muertos no duelen, salvo si son niños: con ellos sí entran ganas de llorar y salir corriendo, de decir «basta»; y es que los niños no suplican porque no entienden; solo se arrodillan y repiten: «¿Qué pasa?, ¿qué pasa?» Luego, «bailan». Al final son solo niños que nos ven a los ojos y cuentan el horror de matar a otros niños.

Para desasosiego del público, los perpetradores, tanto los sicarios como los policías y militares, aducen que «Las órdenes son órdenes», «esto es lamentablemente lo que hacemos, recibir órdenes, somos expertos en recibir órdenes»; «cuando recibes una orden te deshumanizas, no piensas en el hijo, en el padre, en la madre de esa persona, tú tienes que hacer tu trabajo». Nada aquí recuerda al sensacionalismo de la nota roja. Tampoco a la espectacularidad de series que cuentan las peripecias de los grandes capos y cárteles de la droga. No hay en la pantalla sangre, cuerpos mutilados, detonaciones o estratagemas inauditas. Ninguna imagen atroz.

La violencia desnuda se abre ante nosotros con el testimonio de estos verdugos desechables que rompen su silencio para confesar esa brutal y pasajera sensación de poder tan canettiana. El dinero es la recompensa final en un país que determina desde el nacimiento *quién es quién*. En todo caso, el coro de víctimas y victimarios echa por los aires el ficticio relato épico y heroico de la guerra para desvelarnos las tesis que mueven a *La libertad del diablo*; nada se comprenderá de la violencia que atormenta México sin reconocer que ambos, víctimas y victimarios, obedecen órdenes ciegamente y están más próximos de lo que estamos dispuestos a aceptar.

La película tira de ese hilo que los separa y al hacerlo nos acerca a los grises; desvela esa amarga zona de horror e irresponsabilidad de un país sometido por la impunidad y el deseo de poder más vulgar y primitivo; un país en el que los policías y criminales suelen confundirse, cambiar de bando o estar coludidos; un país en el que todos, de alguna forma, han devenido en supervivientes.

No se precisan más imágenes. Desde 2006, están en la cabeza los

tiroteos, los muertos, los gritos y los cuerpos embolsados o colgados de un puente. Lo que se necesita y no resulta familiar es oír la verdad tras unas máscaras que exigen aceptar que en México cada cuerpo está en manos de otros en los que no se confía; que esa vulnerabilidad y fragilidad extrema es parte consustancial de una arraigada violencia estructural que lucra con la desigualdad obscena y nos hace creer que hay vidas que importan y deben cuidarse más que otras. Ahora bien, esta clase de aproximación no implica justificar a psicópatas y sociópatas. No existe perdón sin justicia. Por eso, el final del documental produce un respiro cuando una de las madres que ha perdido a sus hijos se quita la máscara; tras más de hora y media de película contemplamos por fin un rostro. Y es un rostro firme que exige verdad, justicia y reparación.

El mismo año en que Karina García terminaba de recopilar el testimonio de decenas de exsicarios, los periodistas Daniela Rea y Pablo Ferri cruzaban las puertas de la prisión del Campo Militar Número 1. Después de contactar a un teniente que llevaba pocos días en libertad, habían obtenido permiso para visitar a varios soldados del ejército mexicano que estaban siendo procesados por homicidio tras su participación en enfrentamientos con civiles. Como aquella académica, sospechaban que tenían que aproximarse a los perpetradores para abordar un punto ciego y confrontar la narrativa oficial que reducía la guerra a una cuestión de buenos y malos. El objetivo de entrevistar a esos militares acusados de haber matado a sangre fría era claro; después de años de cubrir la guerra, en medio de las peores cifras de asesinatos y desaparecidos, echaban en falta y querían «contar la mirada de los victimarios».[1]

En un país que se encuentra entre los más letales para ejercer el periodismo a nivel mundial, ambos periodistas llevaban años escribiendo en torno al dolor provocado por la guerra, el horror de las fosas comunes, «el miedo y la amargura de los supervivientes». Sus textos e investigaciones formaban parte del aluvión de contranarrativas volcadas a visibilizar el horror de la guerra desde la perspectiva de víctimas y familiares. Pero casi diez años después de declarada la guerra contra el narco, los dos periodistas sentían que esa óptica resultaba ya insuficiente para comprender integralmente el fenómeno de la violencia en México. De alguna forma, esa frustración les lleva a dar un paso más y aplicar radicalmente la imparcialidad y ambivalencia homérica para encarar y visibilizar la otra cara de la historia de esta guerra sádica y asimétrica.

Si querían visitar esa cárcel y hablar con soldados, cabos y sargentos que presuntamente habían matado a sangre fría, era para comprender

por qué se mata y tortura a los vencidos. A los que ya se había superado y sobrevivido en un enfrentamiento y no representaban riesgo. Para el relato oficial esos presos eran individuos que habían abusado de la fuerza por cuenta propia y traicionado a la institución, los periodistas sospechaban que más bien se trataban de las piezas de un engranaje que vigila, controla y castiga. La forma casi infantil en la que enuncian las preguntas que mueven su investigación periodística revela el profundo desasosiego y orfandad teórica que conlleva tratar de comprender la violencia que atenaza hoy en día a México: «¿Por qué mata un soldado?» «¿Por qué secuestran?» «¿Por qué disparan a los ya vencidos?» «¿Por qué se les va la mano?» «¿Por qué la saña?»[1]

Los testimonios recabados en *La tropa* –una investigación que seguía la estela de la plataforma web *Cadena de mando*apuntan como posibles respuestas a la poca preparación y el escaso juicio de esos soldados. A su abierta incapacidad para cuestionar una orden criminal en una institución en la que desobedecer es delito. Al escucharlos, queda patente lo poco preparados que estamos para desentrañar casos como el de Javier, José, Israel, Alberto o Ulises. Una y otra vez, estos presuntos perpetradores aseguran haber acatado una orden cuando asesinaron o torturaron. Esta coartada de inocencia, que tanto recuerda a la «banalidad del mal» descrita por Hannah Arendt en el juicio a Adolf Eichmann en Jerusalén, adquiere tintes trágicos si se piensa en el aumento de las denuncias de violación de los derechos humanos en México desde el año 2006. Y es que los casos de ejecuciones extrajudiciales, tortura, secuestro o violación sexual cometidos por miembros de las fuerzas armadas se han ido sumando a la barbarie perpetrada por las jaurías criminales hasta llegar a mimetizar sus prácticas. No existe duda, son dos caras de la misma moneda.

La violencia ciega. El contrastar o entrecruzar los testimonios de *La tropa* con los de los exsicarios entrevistados por Karina García resulta revelador. Pienso, por ejemplo, cómo los testimonios de los criminales tienden a equiparar su formación y su agresividad con las de las fuerzas armadas. Al construir el discurso de su oficio, los perpetradores suelen incorporar términos del léxico militar como «comandante», «desertores», «lealtad», «coraje» o «estoicismo». Pienso también en cómo uno de esos sicarios que había desertado del ejército para incorporarse al narco, no duda en aclararle a esa académica que: «Los militares hacen las mismas cosas o incluso peores que nosotros en el cártel. También torturan gente, también secuestran gente… Ese es su trabajo y a muchos de ellos, como a nosotros, no les gustó, pero tuvieron que hacerlo porque era su trabajo. Lo mismo pasa con nosotros, pero lo hicimos sin uniforme.»[1]

El precio de satisfacer el deseo de conocer y visibilizar la versión del

victimario puede ser muy alto. Cuentan Daniela Rea y Pablo Ferri que una frase de Primo Levi les interpelaba en cada ocasión en que se conmovían al entrevistar a alguno de los perpetradores, la repetían como mantra: «Quizá no se pueda comprender todo lo que sucedió, o incluso no se deba comprender; porque comprender es casi justificar.» Como otros cronistas de la guerra saben que buena parte del oficio periodístico implica saber escuchar y establecer una relación de confianza con el sujeto que se entrevista, pero en este caso la posibilidad de aproximarse también supone el riesgo de empatizar y justificar a sujetos que participaron en sucesos abominables.

Este temor queda patente en «Ellos y nosotros», el apartado final de *La tropa*. Sorprende un poco que ese cierre siga reproduciendo algo de la vocación de fijar límites claros entre presuntamente malos y buenos; victimarios y víctimas, presos y periodistas. Pero es sugerente por cuanto refleja el profundo dilema ético que representa confrontar, o no confrontar, el testimonio de esos soldados. También el temor a sentirse utilizado o traspasar la frontera entre dar voz al «pueblo en uniforme» y el ser cómplice de criminales. Creo más bien que esa intranquilidad, ese desasosiego íntimo, es parte del costo que conlleva emprender una investigación periodística ambiciosa y honesta que explora la «larga cadena que una al verdugo con la víctima». Y es que si algo desprende esa investigación es la necesidad de suspender por un momento el «ellos» y el «nosotros» para aproximarse y encarar esa zona gris que anunció Primo Levi. A la mexicana.

La posibilidad de elaborar una crítica de la violencia que nos lacera dependerá, entre otras cosas, de no caer en la vieja tentación de hacer pasar a sujetos que matan y torturan a los ya vencidos como lobos solitarios o psicópatas monstruosos. Tampoco en apresurarse y presentarlos como simples piezas de un sistema porque de hacerlo se eximiría *de facto* toda responsabilidad moral y jurídica a una serie de criminales que se aprovechan de la red de complicidades y de la impunidad galopante de un país como México. En definitiva, la política del testimonio que busca desvelar la perspectiva omitida, vencida o aniquilada exige el tratar de distinguir a toda costa entre la banalidad del mal y el falso testimonio del que desea pasar también por víctima.

BIBLIOGRAFÍA

Agamben, Giorgio*, Lo que queda de Auschwitz*, Valencia, Pre-Textos, 2013.

Alexiévich, Svetlana, *La guerra no tiene rostro de mujer*, México, Debate, 2017.

—, Discurso al recoger el Premio Nobel de Literatura de 2015, https:// www.ersilias.com/discurso-de-svetlana-aleksievichal-recoger-el-premio-nobel-de-literatura-de-2015/

—, *Voces de Chernóbil*, México, Debate, 2016.

Anders, Gunter, *El piloto de Hiroshima. Más allá de los límites de la conciencia*, Madrid, Paidós, 2010.

Arendt, Hannah, *Entre el pasado y el futuro*, Madrid, Península, 2018.

—, *¿Qué es la política*?, Barcelona, Paidós, 2010.

—, *Eichmann en Jerusalén*, Barcelona, Debolsillo, 2010.

—, *Hombres en tiempos de oscuridad*, Barcelona, Gedisa, 1990.

Azoulay, Ariella Aisha, *Errata*, catálogo de exposición, Barcelona, Fundació Antoni Tàpies, 2019.

Baricco, Alessandro, *Homero, Ilíada*, Barcelona, Anagrama, 2004.

Bartolomé de las Casas, http://www.cervantesvirtual.com/ obra-visor/brevsima-relacin-de-la-destruccin-de-lasindias-0/html/847e3bed-827e-4ca7-bb80-fdcde7ac95 5e_18.html

Benjamin, Walter, «Sobre el concepto de historia», en *Obras*, libro I, vol. 2, Madrid, Abada, 2012.

—, http://www.bolivare.unam.mx/traducciones/tesis_sobre_ la_historia_y_otros_fragmentos

—, «Experiencia y pobreza», en *Obras,* libro II, vol. 1, Madrid, Abada, 2016.

Bespaloff, Rachel, *De la Ilíada*, Barcelona, Minúscula, 2009.

Bolaño, Roberto, *2666*, Barcelona, Anagrama, 2015.

Brito, Fernando, *Tus pasos se perdieron con el paisaje*, Fotográfica Bogotá, 2011, en Centro de la Imagen, consultado el 4 de marzo de 2019, https:// centrodelaimagen. wordpress.com/2011/05/20/tus-pasos-se-perdieron-conel-paisaje-de-fernando-brito-en-fotografica-de-bogota2011/

Butler, Judith, *Violencia de estado, guerra, resistencia. Por una nueva política de izquierda,* Barcelona, CCCB, 2011.

—, *Marcos de guerra. Las vidas lloradas,* Barcelona, Paidós, 2010.

Calveiro, Pilar, *Desapariciones. Memoria y desmemoria de los campos de concentración argentinos*, México, Taurus, 2002.

—, https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/2728644. pdf

Canetti, Elias, *Libro de los muertos*, Barcelona, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 2010.

—, *Masa y poder*, Madrid, Alianza, 1999.

—, *La conciencia de las palabras*, México, FCE, 1994.

Carlín, John, «La conquista de México», *Babelia, El País*, véase https://elpais.com/ cultura/2015/04/29/babelia/14 30320738_299114.html

Chávez Balderas, Ximena, *Sacrificio humano y tratamientos postsacrificiales en el Templo Mayor de Tenochtitlan*, México, INAH/Secretaría de Cultura, 2017.

Children of the Atomic Bomb, un proyecto de investigación desarrollado por el Dr. James N. Yamazaki, profesor emérito de pediatría de UCLA, junto con el Centro

de Estudios Asiáticos Americanos de UCLA, http://www. aasc.ucla.edu/cab/200712090007.html
Cortés, Hernán, *Cartas y documentos*, México, Porrúa, 1963.
Del Ángel, Diana, *Procesos de la noche*, México, Almadía, 2017.
Derrida, Jacques, *Cada vez única, el fin del mundo*, Valencia, Pre-Textos, 2005.
—, «Hablar por el otro», *Diario de Poesía*, año 10, n.º 39, septiembre de 1996, traducción de Valeria Joubert, Buenos Aires, pp. 18-20, https://ahira.com.ar/ejemplares/ diario-de-poesia-n-39
Díaz Álvarez, Enrique, «Forensic Architecture. El arte de la resistencia», conversación con Weizman Eyal, www. revistadelauniversidad.mx/articles/bafcfdc8-c551-4b4da767-0594e9a6fb4f/forensic-architecture
—, «The art of resistance. On War, Politics and the Power of Public Mourning in Mexico», *The New Centennial Review-Michigan State University*, vol. 20, n.º 2, otoño de 2020, pp. 83-110.
—, «Los seis de Hiroshima. La aproximación al otro en la crónica de John Hersey», en *El siglo xx en contexto. Aplicaciones hermenéuticas*, Fernando Ayala y Rosa M.a Lince Campillo (coords.), México, FCPyS UNAM, 2016.
—, «La política del testimonio», en *La relación arte y poder a la luz de la hermenéutica*, Fernando Ayala y Rosa María Lince Campillo (coords.), México, FCPyS UNAM, 2016.
Díaz del Castillo, Bernal, *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, Madrid, Austral, 2017.
Didi-Huberman, Georges, *Desear desobedecer*, Madrid, Abada, 2020.
—, *Imágenes pese a todo*, Barcelona, Paidós, 2014.
—, *Arde la imagen,* México DF, Ediciones Ve, 2012.
Einstein, Albert*, Mi visión del mundo,* Barcelona, Tusquets, 1984.
Elliott, John, «El mundo mental de Hernán Cortés», en *España y su mundo, 1500-1700*, Madrid, Alianza, 1990.
Falkoff, Marc (ed.), *Poemas desde Guantánamo*, Barcelona, Península, 2008.
Farocki, Harun, *Desconfiar de las imágenes*, Buenos Aires, Caja Negra, 2015.
Foucault, Michel, *Historia de la sexualidad*, vol. I, México, Siglo XXI, 2007.
—, *Defender la sociedad*, Buenos Aires, FCE, 2001.
Freud, Sigmund, *El malestar de la cultura*, Madrid, Alianza, 2005.
—, *Obras completas*, t. XII, Buenos Aires, Amorrortu, 1991.
—, *Obras completas*, t. XIV, Buenos Aires, Amorrortu, 1991.
Fuentes, Carlos, *Valiente mundo nuevo*, México, FCE, 1990.
Galindo, Gabriela, «A sangre y lodo. Reflexiones al vilo sobre la instalación de Teresa Margolles en la Bienal de Venecia», *Réplica*, 21, 16 de septiembre de 2008, https:// www.replica21.com/archivo/articulos/g_h/568_galindo_margolles.html
García Gual, Carlos, «Prólogo», en *Ilíada* de Homero, Madrid, Alianza, 2013.
—, *Mitos, viajes, héroes*, Madrid, FCE, 2011.
García, Karina, «Morir es un alivio», *El País*, véase https:// elpais.com/elpais/2020/01/09/planeta_futuro/15785 65039_747970.html
—, «Violence within: Understanding the Use of Violent Practices Among Mexican Drug Traffickers», véase https://justiceinmexico.org/wp-content/uploads/2019/11/GARCIA_Violence-Within.pdf
Gray, John, *El silencio de los animales*, México, Sexto Piso, 2018.
Hachiya, Michihiko, *Diario de Hiroshima*, Barcelona, Círculo de Lectores, 2005.
Heródoto, *Historia*, libro I, Madrid, Gredos, 1992.
Herr, Michael, *Despachos de guerra*, Barcelona, Anagrama, 2013.

Hersey, John, *Hiroshima*, Barcelona, Debolsillo, 2012.
—, «The Art of Fiction», entrevista con Jonathan Dee, *París Review*, n.º 92 (verano-otoño de 1986), consultado el 3 de marzo de 2018, http:// www.theparisreview.org/inter views/2756/the-art-of-fiction-no-92-john-hersey
Hillman, James, *Un terrible amor por la guerra*, México, Sexto Piso, 2010.
Hobbes, Thomas, *Leviatán*, México, FCE, 1990.
Homero, *Ilíada*, Madrid, Alianza, 2013.
Huxley, Aldous, *El fin y los medios. Sobre los ideales y los métodos empleados para su realización,* Barcelona, Página Indómita, 2016.
Ibuse, Masuji, *Lluvia negra*, Barcelona, Libros del Asteroide, 2007.
Kadaré, Ismail, *La cólera de Aquiles,* en CCCB-Kosmopolis, 16 de septiembre de 2008, consultado el 14 de diciembre de 2018, http://cccb.org/rcs_gene/ ismail_kadare_ esp.pdf
León Portilla, Miguel, *Visión de los vencidos*, México, UNAM, 2016.
—, *El reverso de la conquista*, México, Joaquín Mortiz, 1992.
Leonard, Irving, *Los libros del conquistador*, México, FCE, 1996.
Levi, Primo, *Trilogía de Auschwitz*, Barcelona, Océano, 2012.
López Austin, Alfredo, «Estudio acerca del método de investigación de fray Bernardino de Sahagún», *Estudios de Cultura Náhuatl*, vol. 42, agosto de 2011, http://www. scielo.org.mx/scielo.php? script = sci_arttext&pid = S0071167520110001000018
Margolles, Teresa, *¿De qué otra cosa podríamos hablar*? Pabellón de México, 53.ª Exposición internacional de Arte. Bienal de Venecia, México, Editorial RM, 2009.
Mate, Reyes, *Memoria de Auschwitz*, Madrid, Trotta, 2003.
Matos Moctezuma, Eduardo, *Homenaje a Miguel León-Portilla. Nonagenario cuidam dicata*, Ciudad de México, El Colegio Nacional, 2017.
Mbembe, Achille, «Necropolítica, una revisión crítica»*,* en *Estética y violencia: necropolítica, militarización y vidas lloradas*, México, MUAC-UNAM, 2012.
—, *Necropolítica*, Madrid, Melusina, 2011.
—, «Ruth First Lecture 2019», https://www.newframe.com/ ruth-first-memorial-lecture-2019-achille-mbembe/
—, Monge, Emiliano, *Las tierras arrasadas*, México, Mondadori, 2015, pp. 36-38.
Navarrete, Federico, ¿*Quién conquistó México*?, México, Debate, 2019.
Oé, Kenzaburo, *Cuadernos de Hiroshima*, Barcelona, Anagrama, 2011.
Orsi, Rocío, *El saber del error. Filosofía y tragedia en Sófocles*, Madrid, Plaza y Valdés, 2007.
Orwell, George, *Ensayos*, Barcelona, Debate, 2014.
—, *Homenaje a Cataluña*, Barcelona, Virus editorial, 2001.
Pacheco, José Emilio, «Miguel de León Portilla: visión de los vencidos», *Revista de la Universidad de México,* véase https://www.revistadelauniversidad.mx/ articles/3c7 a8cc1-a4bb-4858-a55b-840926c42414/miguel-leonportilla-vision-de-los-vencidos
Rea, Daniela, y Pablo Ferri, *La tropa*, México, Aguilar, 2019.
Restall, Matthew, *Cuando Moctezuma conoció a Cortés*, México, Taurus, 2019.
Reyes, Alfonso, *Obras completas XVII*, México DF, FCE, 1997.
Ricœur*,* Paul, *La memoria, la historia, el olvido*, Madrid, Trotta, 2003.
Rivera Garza, Cristina, *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación*, México, Tusquets, 2013.
Russell, Bertrand, «Prefacio», en *El piloto de Hiroshima,* de Günter Anders*,* Madrid, Paidós, 2010.

Sahagún, fray Bernardino de, *Historia general de las cosas de Nueva España*, numeración, anotaciones y apéndices de Ángel María Garibay, 4 vols., México, Porrúa, 1956.
Said, Edward, *Reflexiones sobre el exilio*, Barcelona, Debate, 2005.
Scavino, Dardo, *El sueño de los mártires*, Barcelona, Anagrama, 2018.
Sebald, W. G., *Sobre la historia natural de la destrucción*, Barcelona, Anagrama, 2015.
Segato, Rita, *La guerra contra las mujeres,* Madrid, Traficantes de Sueños, 2016.
—, «La violación es un acto de poder y dominación», véase http:// www.lavanguardiadigital.com.ar/index.php/ 2017/04/14/rita-segato-la-violacion-es-un-acto-de-podery-de-dominacion/
Sicilia, Javier*, El deshabitado*, México, Grijalbo, 2016.
—, «Carta abierta a políticos y criminales», *Revista Proceso*, https:// www.proceso.com.mx/reportajes/2011/4/3/javiersicilia-carta-abierta-politicos-criminales-85598.html.
Sontag, Susan, *Ante el dolor de los demás,* México, Debolsillo, 2018.
Terkel, Studs, *La guerra 'buena'. Una historia oral de la Segunda Guerra Mundial*, Madrid, Capitán Swing, 2015.
Thomas, Hugh, «¿Bernal o Cortés?», *Revista Letras Libres*, véase https:// www.letraslibres.com/mexico-espana/ bernal-o-cortes
Truman, Henry, «Announcing the bombing of Hiroshima», The White House, August 6th, 1945, consultado el 13 de julio de 2018, http://www.pbs.org/ wgbh/americanex perience/features/primary-resources/truman-hiroshima/
Uribe, Sara, *Antígona González*, México, Sur +, 2012.
—, «Cómo escribir poesía en un país en guerra», *Tintas. Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane*, 7 (2017), pp. 45-58, http://riviste.unimi.it/index.php/ tintas
Vonnegut, Kurt, *Matadero Cinco*, Barcelona, Anagrama, 2018.
Weil, Simone, *Escritos históricos y políticos*, Madrid, Trotta, 2007.
Weizman, Eyal, «Prólogo», en *Forensic Architecture. Hacia una estética investigativa*, México, MUAC/MACBA, 2017.
Wolfe, Tom, *El nuevo periodismo*, Barcelona, Anagrama, 2012.
Woolf, Virginia*, Tres guineas*, Buenos Aires, Ediciones Godot, 2015.
Young-Bruehl, Elisabeth, *Hannah Arendt, una biografía*, Barcelona, Paidós, 2006.
Žižek, Slavoj, *Sobre la violencia. Seis reflexiones marginales*, Buenos Aires, Paidós, 2013.
Zweig, Stefan, *El mundo de ayer. Memorias de un europeo*, Barcelona, Acantilado, 2015.

PÁGINAS WEB

https://www.jotdown.es/2015/09/el-refugiado-benjamin/
http://www.pbs.org/wgbh/americanexperience/features/primary-resources/ truman-hiroshima/ (traducción libre).
https://www.abc.es/historia/abci-canibalismo-sacrificios-ytotalitarismo-verdad-sobre-imperio-azteca-encontrohernan-cortes-201903270213_noticia.html#vca=rrss&vmc=abc-es&vso=fb&vli=cm-general&ref=https://blogs.publico.es/
https://www.elmundo.es/cultura/2017/07/10/59629aefe5fdea89338b45ff.html
https://www.abc.es/historia/abci-canibalismo-sacrificios-ytotalitarismo-verdad-

sobre-imperio-azteca-encontrohernan-cortes-201903270213_noticia.html; y vca = rrss&vmc = abc-es&vso = fb&vli = cm-general&ref = https://blogs.publico.es/

https://desmemoria.eldiario.es/mapa-fosas/

https://www.lasexta.com/noticias/nacional/mapa-verguenzaespana-todas-fosas-comunes-victimas-guerra-civil-franquismo_201902265c7553260cf2e60c4243c6c5.html

Díaz Álvarez, Enrique y Javier Sicilia, Conversación en Coloquio M68, «Desaparecidos. Memoria, justicia, verdad», https://culturaendirecto.unam.mx/video/desaparecidosmemoria-verdad-y-justicia/

Entrevista a Fernanda Melchor, «Literatura entre el arte y la violencia extrema», en *Confabulario* de *El Universal*, https://confabulario.eluniversal.com.mx/entrevistafernanda-melchor-temporada-de-huracanes/

AGRADECIMIENTOS

Este libro fue escrito en el trascurso de los últimos tres años, pero lo he tenido en la cabeza desde que regresé a vivir a México. Son muchas las personas que me han acompañado y apoyado (padecido) durante todo este proceso. Sé bien que me faltará nombrar a muchos, aun así no quiero dejar de agradecer especialmente a Virginia Roy, Raquel Luzárraga, Leonardo Tenorio, Ella Sher, Diego Celorio y, desde luego, a mi madre, padre, hermanas y a mi hija Lucía. Algunas de las ideas y materiales que comprenden este ensayo los compartí en mis clases de licenciatura, así como en diversos seminarios que he impartido en el Posgrado de Ciencias Políticas y Sociales/MUAC. Como parte del proceso de investigación también expuse fragmentos preliminares en conferencias, coloquios y mesas de diálogo a las que fui invitado –algunos de estos esbozos fueron publicados–, organizados por diversos centros de la UNAM y la Universidad Estatal de Nueva York (Suny)/ CR-Universidad Estatal de Michigan. Este libro no hubiera cobrado cuerpo sin la conversación que he mantenido con incontables estudiantes, académicos, escritores, periodistas y artistas con los que me une la necesidad de pensar críticamente la violencia y vulnerabilidad de nuestro país.

1. Entrevista a Fernanda Melchor, «Literatura entre el arte y la violencia extrema», en *Confabulario* de *El Universal*, https://confabulario.eluniversal.com.mx/entrevista-fernanda-melchor-temporada-de-huracanes/

1. Giorgio Agamben, *Lo que queda de Auschwitz*, Valencia, PreTextos, 2013, p. 15.

1. Véase Achille Mbembe, «Ruth First Lecture 2019», https://www.newframe.com/ruth-first-memorial-lecture-2019-achille-mbembe/

1. Eyal Weizman, *Violencia en el umbral de detectabilidad*, Madrid, Bartlebooth, 2020, p. 53.

1. Hannah Arendt, *Hombres en tiempos de oscuridad*, Barcelona, Gedisa, 1990, p. 11.

1. Elias Canetti, *Libro de los muertos*, Barcelona, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 2010, p. 39.

2. *Ibid.*, p. 47.

1. *Ibid.*, p. 43.

1. Elias Canetti, *Masa y poder*, Madrid, Alianza, 1999, p. 223.

2. *Ibid.*

1. *Ibid.*, p. 225.

1. Elias Canetti, *La conciencia de las palabras*, México, FCE, 1994, p. 45.

2. *Ibid.*

3. Elias Canetti, *Libro de los muertos, op. cit.,* p. 39.

1. James Hillman, *Un terrible amor por la guerra*, México, Sexto Piso, 2010, p. 11.

1. *Ibid.*

1. *Ibid.*, p. 29.

2. *Ibid.*, p. 34.

1. Aldous Huxley, *El fin y los medios. Sobre los ideales y los métodos empleados para su realización,* Barcelona, Página Indómita, 2016, p. 112.

2. *Ibid.*, p. 114.

1. *Ibid.*, p. 150.

1. John Keegan, *Historia de la guerra,* México, Turner, 2014, p. 17.

2. *Ibid.*, p. 11.

1. George Orwell, *Homenaje a Cataluña*, Barcelona, Virus editorial, 2001, p. 87.

1. *Ibid.*, p. 105.

1. George Orwell, *Ensayos*, Barcelona, Debate, 2014, p. 88.

1. Studs Terkel, *La guerra 'buena'*, Madrid, Capitán Swing, 2015.

2. *Ibid.*, p. 19.

1. *Ibid.*, p. 99.

2. *Ibid.*, p. 86.

1. *Ibid.*, p. 108.

2. Michael Herr, *Despachos de guerra*, Barcelona, Anagrama, 2013, p. 36.

1. *Ibid.*, p. 10.

2. *Ibid.*, p. 27.

1. *Ibid.*, p. 75.

2. *Ibid.*, p. 76.

3. *Ibid.*, p. 231.

1. *Ibid.*, pp. 76-77.

1. *Ibid.*, p. 38.

1. *Ibid.*, p. 135.

1. *Ibid.*, pp. 219-220.

1. *Ibid.*, p. 274.

1. *Ibid.*, pp. 270-271.

1. Achille Mbembe, «Necropolítica, una revisión crítica», en *Estética y violencia: necropolítica, militarización y vidas lloradas*, México, MUAC-UNAM, 2012, p. 137.

1. Dardo Scavino, *El sueño de los mártires*, Barcelona, Anagrama, 2018, pp. 13-16.

1. Harun Farocki, *Desconfiar de las imágenes*, Buenos Aires, Caja Negra, 2015, p. 149.

1. Véase https://www.jotdown.es/2015/09/el-refugiado-benjamin/

1. Walter Benjamin, «Sobre el concepto de historia», en *Obras*, libro I, vol. 2, Madrid, Abada, 2012, p. 309.

1. Véase http://www.bolivare.unam.mx/traducciones/tesis_sobre_la_historia_y_otros_fragmentos

1. Simone Weil, *Escritos históricos y políticos*, Madrid, Trotta, 2007, p. 510.

1. *Ibid.*, p. 514.

1. *Ibid.*, p. 524.

1. *Ibid.*, p. 525.

1. *Ibid.*, p. 527.

1. *Ibid.*, p. 274.

1. *Ibid.*, p. 287.

1. *Ibid.*, p. 272.

2. *Ibid.*, p. 352.

1. *Ibid.*, p. 352.

2. *Ibid.*, p. 303.

1. Homero, *Ilíada,* Madrid, Alianza, 2013, p. 627.

2. Simone Weil, *Escritos históricos y políticos, op. cit.*, p. 288.

1. Homero, *Ilíada, op. cit.*, p. 631.

2. Simone Weil, *Escritos históricos y políticos, op. cit.*, p. 293.

1. *Ibid.*, p. 295.

1. Rachel Bespaloff, *De la Ilíada*, Barcelona, Minúscula, 2009, p. 13.

1. Simone Weil, *Escritos históricos y políticos, op. cit.*, p. 307.

1. Rachel Bespaloff, *De la Ilíada, op. cit.*, p. 16.

2. *Ibid.*, p. 17.

1. Elisabeth Young-Bruehl, *Hannah Arendt, una biografía*, Barcelona, Paidós, 2006, p. 64.

1. Hannah Arendt, *¿Qué es política?,* Barcelona, Paidós, 2004, p. 100.

1. Hannah Arendt, *¿Qué es política?, op. cit.*, p. 104.

1. Carlos García Gual, *Mitos, viajes, héroes*, Madrid, FCE, 2011, pp. 13-14.

1. Hannah Arendt, *¿Qué es la política?, op. cit.*, p. 108.

2. *Ibid.*, p. 117.

3. *Ibid.*, p. 108.

4. *Ibid.*, p. 117.

1. *Ibid.*, p. 45.

1. Heródoto, *Historia*, libro I, Madrid, Gredos, 1992, p. 85.

1. Véase Ismail Kadaré, «La cólera de Aquiles», http://www.cccb. org/rcs_gene/TSAK04kadare_CAST.pdf

1. Rachel Bespaloff, *De la Ilíada, op. cit.*, p. 70.

1. Homero, *Ilíada, op. cit.*, p. 693.

1. *Ibid.*, p. 694.

1. Alessandro Baricco, *Homero, Ilíada*, Barcelona, Anagrama, 2004, pp. 184 y ss.

1. Véase http://www.pbs.org/wgbh/americanexperience/features/ primary-resources/truman-hiroshima/

1. Judith Butler, *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*, Barcelona, Paidós, 2010, pp. 13-15.

1. John Hersey, «The Art of Fiction», entrevista con Jonathan Dee para *París Review*, n.º 92, http://www.theparisreview.org/interviews/ 2756/the-art-of-fiction-no-92-john-hersey

1. John Hersey, *Hiroshima*, Barcelona, Debolsillo, 2012, p. 26.

2. *Ibid.*, p. 29.

1. *Ibid.*, p. 40.

2. *Ibid.*, p. 79.

1. Michihiko, Hachiya, *Diario de Hiroshima*, Barcelona, Círculo de Lectores, 2005.

1. Elias Canetti, *La conciencia de las palabras*, México, FCE, 1994, p. 278.

1. Kenzaburo Oé, *Cuadernos de Hiroshima*, Barcelona, Anagrama, 2011, p. 9.

2. *Ibid.*, p. 83.

3. *Ibid.*, p. 16.

1. *Ibid.*, p. 18.

1. Masuji Ibuse, *Lluvia negra*, Barcelona, Libros del Asteroide, 2007, p. 20.

2. *Ibid.*, p. 36.

1. *Ibid.*, p. 11.

1. Tomado de *Children of the Atomic Bomb*, un proyecto de investigación desarrollado por el doctor James N. Yamazaki, profesor emérito de pediatría de UCLA, junto con el Centro de Estudios Asiáticos Americanos de UCLA. Véase http://www.aasc.ucla.edu/cab/200712090007.html

1. Günther Anders, *El piloto de Hiroshima. Más allá de los límites de la conciencia*, Madrid, Paidós, 2010, p. 32.

1. *Ibid.*, p. 33.

1. *Ibid.*, p. 87.

1. Alfonso Reyes, *Obras completas*, XVII, México DF, FCE, 1997, p. 28.

1. Véase https://www.revistadelauniversidad.mx/articles/3c7a8cc1a4bb-4858-a55b-840926c42414/miguel-leon-portilla-vision-de-losvencidos

1. Irving Leonard, *Los libros del conquistador*, México, FCE, 1996, p. 9.

1. Hernán Cortés, *Cartas y documentos*, México, Porrúa, 1963.

1. Bernal Díaz del Castillo, *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, Madrid, Austral, 2017, cap. CCXII, p. 917.

1. Carlos Fuentes, «Épica vacilante de Bernal Díaz del Castillo», en *Valiente mundo nuevo*, México, FCE, 1990, p. 71.

1. Bernal Díaz del Castillo, *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España, op. cit.*, cap. LXXXVII, p. 248.

1. Véase https://www.letraslibres.com/mexico-espana/bernal-ocortes

2. Véase https://elpais.com/cultura/2015/04/29/babelia/1430320738_299114.html

1. Véase http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/brevsimarelacin-de-la-destruccin-de-las-indias-0/html/847e3bed-827e-4ca7bb80-fdcde7ac955e_18.html

1. *Ibid.*

1. Hernán Cortés, *Cartas y documentos, op. cit*.

1. Bernal Díaz del Castillo, *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España, op. cit.*, cap. CLVI, p. 573.

1. Fragmento citado en Eduardo Matos Moctezuma, *Homenaje a Miguel León-Portilla. Nonagenario cuidam dicata*, Ciudad de México, El Colegio Nacional, p. 32.

2. *Ibid.*

1. Miguel León Portilla, *Visión de los vencidos*, México, UNAM, 2016.

2. Miguel León Portilla, *El reverso de la conquista*, México, Joaquín Mortiz, 1992, p. 13.

3. Miguel León Portilla, *Visión de los vencidos, op. cit.*, p. 191.

1. Miguel León Portilla, *Visión de los vencidos, op. cit.*, p. 199.

1. *Ibid.*, p. XVII.

2. Citado en Alfredo López Austin, «Estudio acerca del método de investigación de fray Bernardino de Sahagún», *Estudios de Cultura Náhuatl*, vol. 42, agosto de 2011, http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0071-16752011000100018

1. Citado en *ibid*.

1. Véase https://www.abc.es/historia/abci-canibalismo-sacrificios-ytotalitarismo-verdad-sobre-imperio-azteca-encontro-hernan-cortes201903270213_noticia.html; y https://verne.elpais.com/verne/2017/04/06/mexico/1491435975_945457.html

1. Véase https://www.elmundo.es/cultura/2017/07/10/59629aefe5fdea89338b45ff.html

1. Ximena Chávez Balderas, *Sacrificio humano y tratamientos postsacrificiales en el Templo Mayor de Tenochtitlan*, México, INAH/Secretaría de Cultura, 2017, pp. 93 y ss.

1. *Ibid.*, pp. 123, 194, 196 y 243.

2. Véase https://elpais.com/elpais/2018/06/15/eps/1529059996 _384401.html

1. Véase https://desmemoria.eldiario.es/mapa-fosas/

2. Véase https://www.lasexta.com/noticias/nacional/mapa-verguen za-espana-todas-fosas-comunes-victimas-guerra-civil-franquismo_20190 2265c7553260cf2e60c4243c6c5.html

1. Albert Einstein, *Mi visión del mundo,* Barcelona, Tusquets, 1984, pp. 9-10.

1. Véase «¿Por qué la guerra? (Einstein y Freud, 1933)» en Sigmund Freud, *Obras completas*, t. XII, Buenos Aires, Amorrortu, 1991, p. 185.

2. Véase *ibid.*, p. 183.

1. Véase *ibid.*, p. 187.

1. Sigmund Freud, «La desilusión provocada por la guerra», en *Obras completas*, t. XIV, Buenos Aires, Amorrortu, 1991, p. 280.

2. *Ibid.*, p. 278.

1. *Ibid.,* p. 281.

1. *Ibid.,* p. 282.

2. Sigmund Freud, «¿Por qué la guerra? (Einstein y Freud, 1933)», *op. cit.*, pp. 192 y ss.

1. John Gray, *El silencio de los animales*, México, Sexto Piso, 2018, p. 74.

2. Sigmund Freud, «¿Por qué la guerra? (Einstein y Freud, 1933)», *op. cit.*, p. 194.

1. *Ibid.*, p. 196.

1. Virginia Woolf, *Tres guineas*, Buenos Aires, Ediciones Godot, 2015, p. 10.

1. *Ibid.*, p. 12.

2. *Ibid.*, p. 14.

3. *Ibid.*, p. 15.

1. *Ibid.*, p. 15.

2. *Ibid.*

3. *Ibid.*

1. *Ibid.*, p. 16.

2. *Ibid.*

1. *Ibid.*, p. 165.

1. *Ibid.*, p. 128.

1. *Ibid.*, p. 22.

1. *Ibid.*, p. 217.

1. Svetlana Alexiévich, *La guerra no tiene rostro de mujer*, México, Debate, 2017, p. 12.

2. *Ibid.,* p. 13.

1. Citado en Eduardo Matos Moctezuma, *Homenaje a Miguel León-Portilla. Nonagenario cuidam dicata, op. cit.*

1. Svetlana Alexiévich, *La guerra no tiene rostro de mujer, op. cit.*, p. 22.

1. Kurt Vonnegut, *Matadero Cinco*, Barcelona, Anagrama, 2018, p. 17.

1. *Ibid.*, p. 11.

1. *Ibid.*, p. 21.

1. W. G. Sebald, *Sobre la historia natural de la destrucción,* Barcelona, Anagrama, 2015, p. 85.

1. *Ibid.*, pp. 13-14.

2. *Ibid.*, p. 17.

1. *Ibid.*, p. 39.

1. *Ibid.*

1. Ariella Aisha Azoulay, *Errata,* catálogo de exposición, Fundació Antoni Tàpies, Barcelona, 2019, https://fundaciotapies.org/wp-content/uploads/2019/09/Historia-natural-de-la-violacion.pdf

1. *Ibid.*

2. Rita Segato, *La guerra contra las mujeres*, Madrid, Traficantes de Sueños, 2016, p. 38.

1. *Ibid.*, p. 38

1. Walter Benjamin, «Experiencia y pobreza», en *Obras*, libro II, vol. 1, Madrid, Abada, 2016, p. 217.

1. Reyes Mate, *Memoria de Auschwitz*, Madrid, Trotta, 2003, pp. 178 y ss.

1. Stefan Zweig, *El mundo de ayer. Memorias de un europeo*, Barcelona, Acantilado, 2015, pp. 10, 13 y 14.

2. *Ibid.*, p. 10.

1. Primo Levi, *Trilogía de Auschwitz*, Barcelona, Océano, 2012, pp. 86-87.

1. *Ibid.*, p. 28.

2. *Ibid.*, p. 475.

1. Walter Benjamin, *El narrador, op. cit*.

1. Primo Levi, *Trilogía de Auschwitz, op. cit.*, p. 27.

1. Giorgio Agamben, *Lo que queda de Auschwitz, op. cit.*, p. 15.

1. Jacques Derrida, «Hablar por el otro», *Diario de Poesía*, año 10, n.º 39, septiembre de 1996, traducción de Valeria Joubert, Buenos Aires, pp. 18-20, https://ahira.com.ar/ejemplares/diario-de-poesia-n-39/

2. *Ibid.*

1. *Ibid.*

2. Jacques Derrida, *Cada vez única, el fin del mundo*, Valencia, PreTextos, 2005, p. 181.

3. Citado en Giorgio Agamben, *Lo que queda de Auschwitz, op. cit*., p. 24.

1. Primo Levi, *Trilogía de Auschwitz, op. cit.*

2. Paul Ricœur, *La memoria, la historia, el olvido*, Madrid, Trotta, 2003, pp. 36-37.

1. Jorge Semprún, *La escritura o la vida*, Barcelona, Tusquets, 2013, p. 211.

1. *Ibid.*, pp. 217-218.

1. Paul Ricœur, *La memoria, la historia, el olvido, op. cit*., p. 215.

1. Georges Didi-Huberman, *Imágenes pese a todo*, Barcelona, Paidós, 2014.

2. Georges Didi-Huberman, *Arde la imagen,* México DF, Ediciones Ve, 2012, p. 10.

1. *Ibid.*, p. 22.

1. *Ibid.*, p. 77.

1. Véase Pilar Calveiro, «Memorias *virósicas*. Poder concentracionario y desaparición de personas en Argentina», https://dialnet.unirioja. es/descarga/articulo/2728644.pdf

1. Pilar Calveiro, *Desapariciones. Memoria y desmemoria de los campos de concentración argentinos*, México, Taurus, 2002, p. 18.

1. *Ibid.*, p. 188.

1. Pilar Calveiro, «Memorias *virósicas», op. cit.*, https://dialnet.unirioja. es/descarga/articulo/2728644.pdf

2. Pilar Calveiro, *Desapariciones, op. cit.,* p. 247.

1. Marc Falkoff (ed.), *Poemas desde Guantánamo*, Barcelona, Península, 2008, pp. 73-74.

1. Judith Butler, *Marcos de guerra. Las vidas lloradas, op. cit.*, p. 91.

1. Marc Falkoff (ed.), *Poemas desde Guantánamo, op. cit.*, p. 18.

1. Véase https://www.proceso.com.mx/reportajes/2011/4/3/javiersicilia-carta-abierta-politicos-criminales-85598.html

1. Georges Didi-Huberman, *Desear desobedecer*, Madrid, Abada, 2020, p. 27.

1. Véase https://www.proceso.com.mx/reportajes/2011/4/3/javiersicilia-carta-abierta-politicos-criminales-85598.html

1. Fragmento de poema de María Rivera. Véase Javier Sicilia, *El deshabitado*, México, Grijalbo, 2016, pp. 246-247.

2. *Ibid.*, p. 11.

1. Conversación entre Javier Sicilia y Enrique Díaz Álvarez, «M68. Desaparecidos. Memoria, justicia, verdad», véase https://culturaendirecto.unam.mx/video/desaparecidos-memoria-verdad-y-justicia/

1. Michel Foucault, *Defender la sociedad*, Buenos Aires, FCE, 2001, pp. 223-231.

2. *Ibid.*, p. 230.

3. Achille Mbembe, *Necropolítica*, Madrid, Melusina, 2011, p. 19.

1. Roberto Bolaño, *2666*, Barcelona, Anagrama, 2015, pp. 450 y 724.

1. Achille Mbembe, «Necropolítica, una revisión crítica», *op. cit.*, p. 137.

2. Achille Mbembe, *Necropolítica, op. cit.,* pp. 58-64.

1. Cristina Rivera Garza, *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación*, México, Tusquets, 2013, p. 19.

1. Sara Uribe, «Cómo escribir poesía en un país en guerra», *Tintas. Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane*, 7 (2017), pp. 45-58, http://riviste.unimi.it/index.php/tintas

1. Sara Uribe, *Antígona González*, México, Sur +, 2012, p. 46.

2. Rocío Orsi, *El saber del error. Filosofía y tragedia en Sófocles*, Plaza y Valdez, España, 2007, p. 34.

1. Véase Eyal Weizman, «Prólogo», en *Forensic Architecture. Hacia una estética investigativa*, México, MUAC/MACBA, 2017, p. 7.

1. Véase Enrique Díaz Álvarez, «El poder de la resistencia», conversación con Eyal Weizman, *Revista de la Universidad de México*, enero de 2018, https://www.revistadelauniversidad.mx/articles/bafcfdc8-c5514b4d-a767-0594e9a6fb4f/forensic-architecture

1. Diana del Ángel, *Procesos de la noche*, México, Almadía, 2017, pp. 29-30.

1. Susan Sontag, *Ante el dolor de los demás,* México, Debolsillo, 2018, p. 38.

1. Primo Levi, *Trilogía de Auschwitz, op. cit.*, p. 498.

2. *Ibid.*, p. 501.

1. Emiliano Monge, *Las tierras arrasadas*, México, Mondadori, 2015, pp. 36-38.

1. Véase https://elpais.com/elpais/2020/01/09/planeta_futuro/1578565039_747970.html

1. Karina García, «Violence within: Understanding the Use of Violent Practices Among Mexican Drug Traffickers», véase https://justicein mexico.org/wp-content/uploads/2019/11/GARCIA_Violence-Within.pdf

1. Daniela Rea y Pablo Ferri, *La tropa*, México, Aguilar, 2019, p. 20.

1. *Ibid.*, p. 21.

1. Karina García, «Violence within», *op. cit.*

Esta obra se realizó con el apoyo del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, a través del Sistema Nacional de Creadores de Arte 2017

Edición en formato digital: octubre de 2021

© imagen de cubierta, Zahara Gómez Lucini, «las Rastreadoras del Fuerte», Los Mochis, Sinaloa, del proyecto Tesoros

© Enrique Díaz Álvarez. Representado por The Ella Sher Literary Agency, www.ellasher.com, 2021

© EDITORIAL ANAGRAMA, S.A., 2021
Pedró de la Creu, 58
08034 Barcelona

ISBN: 978-84-339-4327-9

Conversión a formato digital: Newcomlab, S.L.

anagrama@anagrama-ed.es
www.anagrama-ed.es